









# EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA  
D'ARTE LETTERATURA  
SCIENZE E VARIETÀ  
VOLUME XXIII.º

ISTITUTO ITALIANO  
D'ARTI GRAFICHE  
BERGAMO - EDITORE



# INDICE DEL VOLUME XXIII.

## ALBERGO (UN) ROMANO DEL QUATTROCENTO

*rusch* 72

### Illustrazioni

Cesare Bazzani: Progetto di restauro dell'albergo dell'Orso a Roma, 72 — Prospetto, 73 — Sezione, 74 — L'albergo dell'Orso: Stato attuale, 75.

## ANAPÒ (L') ED IL PAPIRO

*E. Mancini* 311

### Illustrazioni

Siracusa: Sulle sponde del Ciane, 312 — Il Ciane con papi (tavola) — Sulle sponde del Ciane: Un fabbricante di bertovelli per la pesca delle anguille, 315 — Presso la fonte Ciane, 316.

## APPLICAZIONI SCIENTIFICHE: LA CHIMICA E GLI ALIMENTI — LA FISSAZIONE DELL'AZOTO ATMOSFERICO

*R. R.* 468

### Illustrazioni

Una fiamma di azoto, 468 — Veduta esterna della camera per l'ossidazione elettrica dell'azoto, 469 — Veduta interna della camera d'ossidazione, 470 — Il prof. Adolfo Frank, scopritore della calcioocianamide; Uno degli archi voltaici, 471 — Vegetazione delle patate, 473 — Carote senza concimazione; Carote concimate con calce azotata, 475 — Esperimento sulla senape, 476 — Esempio di frumento, 477.

## ARTE (L') DELL'ESTREMO ORIENTE AL MUSEO CHIOSSONE — I. LE PITTURE E LE STAMPE

*Vittorio Pica* 121

### Illustrazioni

Scuola buddistica: Budda fra gli angeli, 121 — Scuola di Tosa: Battaglia di Ghempe fra Yoshitsune e Munemori, 122 — Kobo della scuola cinese: Pavoni, 123 — Shoun della scuola cinese: Aquila, 124 — Daysen della scuola di Tosa: Falco; Uginobu della scuola di Kano: Uccelli su d'un ramo, 125 — Zeshin della scuola cinese: Danza sacra del Bon-Aiori; Giokunsen della scuola cinese: Cicogna sulla spiaggia del mare; Kano Sanraku: Paesaggio cinese, 126 — Ganku: Cavalli, 127 — Unzu della scuola di Kano: Il dio Hobel che attraversa un ruscello; Sokan Oguri della scuola di Kano: Cavallo, 128 — Icirusai Hiroshighe: Pesci e gamberi (tavola) — Utamaro: Donna con due bambine; Kuniyoshi-Utagawa della scuola volgare: Cortigiana e bambina sotto un albero fiorito, 129 — Hiroshighe: Il Fusi-yama; Okusai: Gallo, 130 — Lo stesso: Donna con arbusto; Lo stesso: Tigre, 131 — Bokushi della scuola volgare: Stormo d'uccelli sulla neve; Teisai-Hokubei della scuola volgare: I dodici mesi dell'anno, 132 — Shiunsho della scuola volgare: Fanciulla che danza; Yosai Kikuci: Dame di corte, 133 — Nantei: Per via, 134 — Zaisen: Ramo fiorito e pesci, 135 — Lo stesso: Effetto di luna; Lo stesso: Scimmie trastullanti su di un albero, 136 — Ganku: Cicogna, 137 — Sossen: Scimmie e cinghiale; Lo stesso: Scimmie che colgono delle frutta, 138 — Lo stesso: Scimmie che contemplano un passerotto, 139 — Lo stesso: Scimmie; Kiosai: Il re dell'inferno che presiede al castigo dei bugiardi, 140 — Utamaro: Concerto di Shamisen e Kotò; Lo stesso: Gruppo di ragazze sulla spiaggia, 141 — Kikugawa Eisen: Gue-ska; Lo stesso: Cortigiana al verone, 142 — Kuniyoshi: Illustrazioni d'una novella eroica, 143 — Ganku: Tigre, 144.

## ARTE RETROSPETTIVA: DI ALCUNI QUADRI CUSTODITI NELLA CITTÀ DI ZARA E ATTRIBUITI AL CARPACCIO

*Pompeo Molmenti* 266

### Illustrazioni

Tavola d'un'ancona d'altare (Duomo di Zara), 267 — S. Anastasia, tavola d'un'ancona (id.), 268 — S. Simeone, id. (id.), 269 — S. Paolo eremita, id. (id.), 271 — S. Pietro, id. (id.), 272 — S. Paolo apostolo, id. (id.), 273.

## — LA CHIESA FARFENSE DI S. VITTORIA IN MATENANO E I SUOI AFFRESCHI

*Arduino Colasanti* 29

### Illustrazioni

L'Annunciazione, 21 — La strage degli innocenti, 22 — Particolari del « Transito della Vergine », 25, 26, 27, 31 — La Crocifissione, 23 — Il transito della Vergine, 24 — S. Antonio di Padova, 28 — S. Giovanni Battista, 29.

## ARTISTI CONTEMPORANEI: BOBERG FERDINAND

*Vittorio Pica* 243

### Illustrazioni

Ingresso alla Banca Nordica di Credito di Stoccolma, 242 — Ritratto di F. Boberg, 243 — Lampadario, 244 — Max Sachs: Stipo in tarsia su disegno di F. Boberg, 245 — Ingresso principale del palazzo Rosenbad a Stoccolma, 247 — Palazzo Rosenbad a Stoccolma, 248 — Edificio per l'Officina del gas a Stoccolma, 249 — Max Sachs: Armadio su disegno di F. Boberg (chiuso e aperto), 250, 251 — Porticato del palazzo delle Belle Arti all'Esposizione di Stoccolma del 1897, 252 — Porta della Sala svedese della VI Esposizione di Venezia, 253 — Ingresso della stazione della luce elettrica a Stoccolma, 255 — Particolare del palazzo della Posta a Stoccolma, 256 — Ingresso laterale del detto palazzo, 257 — Piatto e vaso in argento della Casa Halberg su disegni di F. Boberg, 258.

## ARTISTI CONTEMPORANEI: DALL'OCA-BIANCA ANGELO

Vittorio Pica 163

## Illustrazioni

Anime assolate, 162 — Autoritratto, 163 — « Fogo al camin »; Foglie cadenti, 164 — La piazza delle Erbe a Verona, 165 — L'idolo, 166 — Tramonto, 167 — Contrasti, 168 — Ultime bagliori, 169 — Effetto di neve, 170 — Madonna Verona, 171 — Primavera, 172 — Dame e cavalieri,

173 — Prime luci; Ritratto, 174 — Ritratto del conte X., 175 — La piazza delle Erbe a Verona, 176 — Quadriglia (tavola) — Poesia claustrale; Gli amori delle anime, 177 — Ritratto, 178.

## DELAUNOIS ALFRED

Vittorio Pica 323

## Illustrazioni

Il fanatico, 322 — Ritratto di A. Delaunais, 323 — Cantuccio di chiesa fiamminga, 324 — Il chiostro; Dopo i vesperi, 325 — Il quartiere delle begghine, 326 — Al paese monastico, 327 — Pomeriggio soleggiato, 328 — Il sagre-

stano; L'uomo dei rimorsi, 329 — Il borghese, 330 — Siska, 331 — Visita alla begghina morta, 332 — Lo spagnolo; Il taciturno, 333 — Vecchia bigotta, 334 — Il domenicano, 335 — Contadina fiamminga, 336 — Il pazzo (tavola).

## — LERCHE ST. HANS

Vittorio Pica 403

## Illustrazioni

Grande coppa in ceramica con piedistallo di bronzo, 402 — Ritratto di H. St. Lerche, 403 — Gioielli, 404, 405 — Vasi in ceramica, 406, 407, 412 — Farfalle e pavoni in ceramica policroma, 406 — Ceramiche policrome, 407, 411 — Vaso, bomboniera e portagioielli in ceramica, metallo, madreperla, corallo e corniole, 408 — Piccoli oggetti in istagno; Vasi da fiori in ceramica e bronzo e teiera in istagno, 409 — Piatti e vaso in ceramica policroma, 410, 411 — Portafiori in metallo e vaso in ceramica, con base e coperchio in metallo; Coppa in ceramica incisa, con

base metallica, 413 — Vassoio in ceramica, 414 — Piedistallo per un acquario da camera, 415 — Testa infantile (bassorilievo in creta smaltata), 416 — Cecchina (bustino in creta smaltata) (tavola) — Bjoernstjerne Bjoernson (busto in bronzo), 417 — La piccola lettrice (bronzo), 418 — Margherita (id.), Improvvisando (id.), 419 — I figliuoli dell'artista (ceramica policroma); Bambino scultore (busto in creta), 420 — Augusto (bronzo); Ezio (id.); Papa Leone XIII (medaglia in bronzo), 421 — H. St. Lerche nel suo studio, 422 — Léandre; Caricatura di H. St. Lerche, 423.

## — SIMON LUCIEN

Vittorio Pica 3

## Illustrazioni

La scala, 2 — Ritratto di L. Simon, 3 — Ritratto, 4 — J. E. Blanche; Ritratto di L. Simon, 5 — Suore questuanti, 6 — Vecchi coniugi, 7 — Ballo a Finisterra, 8 — La bettola, 9 — I parrochiani, 10 — Giochi di monelli in estate; Messa in Bretagna, 11 — Bimba di Pont-l'Abbe;

Vecchia begghina, 12 — La conversazione della sera, 13 — Testa di brettone; Donne di Pont-l'Abbe, 14 — Altra testa di brettone; L'asilo dei vecchi, 15 — Mendicante (schizzo), 16 — Processione (tavola).

## — STRÖM HÅLFAN

Vittorio Pica 83

## Illustrazioni

Alla trattoria, 82 — Ritratto di H. Strom, 83 — Sera d'autunno in Norvegia, 84 — In riva al torrente, 85 — Ritratto del professor Aschehoi; Pescatore norvegese, 86 — Ritratto di signora, 87 — Interno rustico, 88 — In attesa della posta del villaggio; Ritratto di vecchio fumatore, 89 — Sera in Norvegia, 90 — La vecchia storia, 91 — L'ar-

rotino, 92 — La preparazione degli ami da pesca, 93 — Dalla mamma, 94 — Sulle spalle del babbo; In Bretagna, 95 — Ritratto della moglie, 96 — Fratello e sorella (tavola) — Contadini norvegesi; I ciabattini del villaggio, 97 — Panciulli in mare, 98.

## ATTRAVERSO LA SICILIA: TAORMINA

Giovanni Paternò Castello 216

## Illustrazioni

Spiaggia di Giardini e veduta di Mola, 216 — Rocce sul mare e veduta di Taormina, 217 — Scogli sulla riva, 218 — Grotte sul mare; Panorama di Taormina con veduta della Madonna della Rocca, 219 — Panorama di Taormina con la Mola e la Rocca, 220 — Teatro Greco; Veduta generale, 221 — Teatro e semaforo; Entrata al Teatro

Greco, 222 — Teatro Greco; Platea, 223 — Porta Catania; Palazzo Corvaia, 224 — Palazzo S. Stefano, 225 — S. Agostino, 226 — Duomo; Fontana in piazza del Duomo, 227 — Mura saracene fuori porta Catania, 228 — Castel Mola; Strada, 229 — Balia vecchia, 230.

## BALOCCHI E GIOCHI DEI BAMBINI ANTICHI

Luigi Conforti e Giovanni Franceschini 358

## Illustrazioni

Giochi infantili diversi (pitture murali di Ercolano), 358, 359 — Bambino con collana di giocattoli; Porco (piccolo bronzo), 358 — Sonaglio per bambini; Culla di vimini; Campana con battaglio, 359 — Campanelli antichi; Balia che lava il bambino; Amori scherzanti, 360 — Gli spiriti e telari della casa; Ornamento d'oro, a forma di sfera, per bambini, 361 — Statuette in terracotta, cinque etrusche ed una trovata a Pompei, 362 — Statuette in bronzo trovate a Pompei, 362, 367, 369 — Bambola antica colle membra mobili; Giuoco della tartaruga; Putti che giocano con un conchiglione, 363 — Figurine di terracotta per trucco dei bambini; Un giuocattolo antico, 364 — Puttino di bronzo; Teste di bambini in terracotta, 367 — Interno di una casa antica; La scatola dei libri con cui gli scolari si divertono; La scatola; La punizione dell'«anguilla» in una scuola antica; Ossicini trovati a Pompei per

il giuoco degli «astragalizontes», 366 — Il giuoco degli ossicini, 366, 371 — Il giuoco del cerchio; Il giuoco del pallone; L'altalena, 368 — Dadi d'avorio e d'osso trovati a Pompei; Dadi forati per barare al giuoco; Il giuoco di testa o corona; Il giuoco del carrettino, 370 — Trottole scavate a Pompei, 371 — Il giuoco dagli scacchi; Il giuoco della morra; Il giuoco della mosca cieca; Amorini che giocano, 372 — Buffoni antichi; Saltimbanchi e istrioni; Giocoliere; Saltimbanco, 373 — Danzatore di corda; Cavallerizzo del circo; Il salto mortale; Domatore di fiere; Giocoliere ambulante con animali ammaestrati; Il giuoco dell'«uter unctus», 374 — Concerto di musica, 375 — I bambini di teatro e tessere gladiatorie trovati a Pompei e ad Ercolano, 376 — Scena comica, 377 — Tre grandi trombe romane provenienti dagli ultimi scavi di Pompei, 378 — Sonatori di zampogna, 379.

## BIBLIOTECA (28)

480

## BIBLIOTECA DELLA MARCIANA

Pompeo Molmenti 448

## Illustrazioni

La sala di lettura della Zecca imperiale; Palazzo quondam, 448 — A. Vittoria — Ritratto di A. Vittoria; Palazzo Morelli; Biblioteca di A. Vittoria; Sala Pessarione, 449

alla custodia dei codici e alla esposizione dei cimeli, 449 — Ingresso alla Biblioteca nel palazzo della Zecca; Palazzo di bronzo per monete, nella Zecca, 452 — Maffei e del cancello d'ingresso, 453.

BOBERG FERDINAND (Vedi *Artisti contemporanei*).

BRUCKNER ANTON (Vedi *Musicisti moderni*).

BRUNEAU ALFRED (Vedi *Musicisti moderni*).

CARPACCIO VETTORE NELL'ARTE E NELLA VITA VENEZIANA

*Ellore Romanello* 187

Illustrazioni

S. Girolamo nel suo oratorio, 181 — Una cavalcata, 192 — Il seppellimento di Cristo (tavola) — La natività della Vergine, 193 — S. Giorgio che uccide il drago, 195 — Disputa di S. Stefano, 197 — La Vergine, 199.

CATTEDRALE (LA) D'AMIENS

*F. Majnoui d'Intignano* 314

Illustrazioni

Cattedrale d'Amiens vista da nord, 344 — Cattedrale d'Amiens, 345, 347 — Entrata sud, 346 — Porta principale, 348 — Parte posteriore del coro: Antico Testamento, 349 — Facciata, 350 — Il coro, 351 — Parte posteriore del coro: Vita di S. Firmino, 352, 353 — Vita di S. Giovanni Battista, 354, 355 — Statua del Salvatore sul portale centrale, 356 — Blasset: Il bambino piangente del monumento Guillin Lucas, 357.

DALL'OCA-BIANCA ANGELO (Vedi *Artisti contemporanei*).

DELAUNOIS ALFRED (Vedi *Artisti contemporanei*).

GRANDI (LE) INDUSTRIE MODERNE: L'ELETTRICITÀ IN UNA FONDERIA

*R. R.* 304

Illustrazioni

La fonderia della « General Electric Company » di Scenectady (Nuova-York), 304 — Versamento del metallo fuso per un grande getto di fusione per mezzo di una gru elettrica nella fonderia Westinghouse, 305 — Una delle molte gru girevoli della « G. E. Co. » di Scenectady; Carrello automobile con batteria d'accumulatori che trasporta delle anime d'armature elettriche, 306 — Un sabbatore elettrico portatile della fonderia di Scenectady; Gru elettrica scorrevole, con tre motori sovrastanti, nella fonderia d'acciaio Scott Mountain a Newcastle-on-Tyne, 307 — Una delle gru elettriche girevoli nella fonderia della Compagnia Allis-Chalmers a Milwaukee, 308 — Carro automobile da trasporto nella fonderia della Compagnia Singer ad Elizabethport, 309 — Saldatura elettrica nella frabbrica di locomotive Baldwin a Filadelfia, 310.

GUÉRIN CHARLES (Vedi *Letterati contemporanei*).

LERCHE ST. HANS (Vedi *Artisti contemporanei*).

LETTERATI CONTEMPORANEI: GUÉRIN CHARLES

*Jean de Gourmont* 424

Illustrazioni

Ritratto di Ch. Guérin (disegno di J. Veber), 425 — Autografo di Ch. Guérin, 426.

— MAUCLAIR CAMILLE

*Ulisse Ortensi* 179

Illustrazioni

Ritratto di C. Maclair, 181 — Autografo di C. Maclair, 185.

— SAMAIN ALBERT

*Jean de Gourmont* 337

Illustrazioni

Ritratti di A. Samain, 337, 339 — Autografo di A. Samain, 341.

LUOGHI ROMITI: CASACCIA IN VAL BREGAGLIA

*Rodolfo Rusca* 454

Illustrazioni

Val Maroz, 454 — Nossa Donna e antico castello; Castelmur; Ghiacciaio del Forno, 455 — Cascata della Mera, 456 — Ponte sulla Mera; Piano la Folla e torrione del Maloja, 457 — Caprile in Pian la Folla; Il monte Salacina da Pian la Folla e il torrente Ordlegna, 458 — Veduta di Casaccia, 459 — Una via di Casaccia, 460 — Rovine di S. Gaudenzio, 461 a 463 — Veduta di Casaccia da S. Gaudenzio, 464 — Strada romana del Septimer, 465 — L'Albigna dall'altipiano sopra Casaccia, 466 — L'Albigna da Casaccia, 467.

— CAVA D'ISPICA

*E. Manceri* 76

Illustrazioni

Veduta della Larderia; Ingresso del castello nella cava, 77 — Interno di Cava d'Ispica; Veduta della cava presso Spaccaforno, 78 — Cava d'Ispica presso Spaccaforno; Avanzi di Spaccaturno antica allo sbocco della cava, 79 — Veduta della cappella di S. Maria e delle grotte adiacenti, 80.

MAUCLAIR CAMILLE (Vedi *Letterati contemporanei*).

MONUMENTO (IL) A GIOVANNI SEGANTINI

*V. P.* 478

Illustrazioni

Leonardo Bistolli: Monumento a G. Segantini (tavola) — Bassorilievi laterali del monumento, 478, 479.

MONUMENTO (UN) DI JULES BIESBROECK PER LE COOPERATIVE BELGHE

*V. P.* 399

Illustrazioni

J. Van Biesbroeck: Monumento per le Cooperative belghe (tavola) — Gruppi del monumento, 399.

MURA (LE) DI ROMA

*Art. John Ruscom* 286

Illustrazioni

Arco del Sangallo, 286 — Avanzi delle mura serviane, 287 — Fuori Porta S. Paolo, 288 — Porta Asinaria (tavola) — Porta Latina, 289, 291 — Le mura presso Porta Latina e presso Porta Asinaria, 290 — Le mura presso Porta S. Giacomo, 291 — La torre Leonina, 292 — Sepolcro di Marco Virgilio Eurisace presso Porta Maggiore, 293 — Le mura presso Porta S. Giovanni e presso Porta S. Sebastiano, 294, 295 — Il bastione del Sangallo, 295 — Porta S. Lorenzo, 296 — Porta Appia o S. Sebastiano; Porta Pinciana, 297 — Porta S. Sebastiano; Veduta interna, 298 — Porta Pia, 299 — Porta Maggiore o Labicana, 300 — Mura e Porta Pinciana, 301 — Porta S. Paolo, 302 — Le mura presso Porta S. Paolo, 303.



MUSEO (IL) NAZIONALE POLACCO DI RAPPERSWYL

Oreste Ferd. Tencajoli 53

Illustrazioni

Museo Nazionale Polacco a Rapperswyl, 53 — Castello e Museo, 54 — Museo: Sala dei ritratti storici; Porta del mausoleo ove si conserva il cuore del generale Kosciuszko, 55 — Interno del mausoleo Kosciuszko, 56 — Urna del mausoleo contenente il cuore di Kosciuszko, 57 — Ritratto del generale Kosciuszko; Kosciuszko (medaglia scolpita da David), 58 — Adamo Mickiewicz (ritratto di

Korowicz); Nicola Copernico (statua di V. Brodzki), 59 — La battaglia di Stoezek (quadro di J. Rosen); La benedizione dei falciatori della morte (quadro di F. Hechiewicz), 60 — Insorto polacco fucilato nel 1863 dai Russi sopra gli spalti di Varsavia; La morte dei cinque primi patrioti davanti alla colonna di Sigismund a Varsavia nel 1861, 61 — Colonna commemorativa della Confederazione di Bar, 62,

MUSICISTI MODERNI: BRUCKNER ANTON

Marcel Moutaudon 259

Illustrazioni

Ritratto di A. Bruckner, 261 — Prima pagina del « trio » ripudiato della IX sinfonia (autografo musicale di A.

Bruckner), 263 — Monumento a Bruckner nei giardini pubblici di Vienna (busto di Tilgner), 264.

— BRUNEAU ALFRED

Camille Maclair 17

Illustrazioni

Ritratto di A. Bruneau, 17 — Autografo musicale di A. Bruneau, 19.

NECROLOGIO:

Ferrari Severino (con ritratto); Cannicci Nicolò (idem), 159 — Milelli Domenico, 160 — Carrière Eugène, 320 —

Enrico Ibsen (con ritratto), 478.

NUOVA (UNA) CHIESA LOMBARDA E UN NUOVO ARCHITETTO

Giovanni Borelli 380

Illustrazioni

Tancredi Venturini, 380 — Chiesa di S. Bernardino in Fogarole: Facciata, 381 — Insieme delle navate, dalla porta laterale, a destra, 382 — Facciata e fianco della torre incompiuta, 383 — Veduta posteriore dell'abside e della canonica, 384 — Particolare dei costoloni; Finestra late-

rale, 385 — Chiave di sicurezza a muro; Capitelli e innesti all'arco delle volte, 386 — Sepolcra Turina in Casalbutano: Particolare dell'inferriata, 387 — Lato sinistro, 388 — Facciate posteriore e anteriore, 389.

NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI E DEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE

Odoardo H. Giglioli 231

Illustrazioni

Scuola fiorentina: Ritratti di Taddeo, Gaddo ed Angelo Gaddi, 231 — Melozzo da Forlì: Angiolo annunziatore, 232 — Jacopo Bellini: La Madonna col Figlio (tavola) — Melozzo da Forlì: S. Benedetto, 233 — Cosmé Tura: Un santo domenicano, 234 — L. Costa: S. Sebastiano, 235 — Scuola pisana del XIV secolo: Sogno di S. Romualdo,

Id.: S. Benedetto consegna a S. Romualdo il libro contenente la regola dell'Ordine, 236 — Scuola umbra della fine del XIII secolo o principio del XIV: La Madonna col Bambino, 237 — G. Romney: Autoritratto; L. Bonnat: Autoritratto, 238 — Girolamo da Castello: Autoritratto, 239.

PALAZZETTO (IL) DI VENEZIA

ruscus 315

Illustrazioni

Palazzetto di Venezia: Lati, 315 — La corte, 316, 318 — Particolari della corte, 317 — Angolo, 319.

PAVIMENTI ARTISTICI D'ITALIA

Alfredo Melani 428

Illustrazioni

Roma: Pavimento nelle Terme di Caracalla, 428 — Pavimento nella sala delle Muse al Vaticano, 429 — Pavimento d'un cubicolo del cimitero dei SS. Marcelino e Pietro, 430 — Venezia: Pavimento di S. Marco, 431 — Firenze:

Pavimento del Battistero, 432 a 435, 447 — S. Miniato al Monte (Firenze): Pavimento della Basilica, 436 a 438 — Siena: Pavimento del Duomo, 439 a 441 — Firenze: Ornamenti di lapidi sepolcrali in S. Croce, 443, 446.

PITTORI-INCISORI (PEI)

240

PITTURA (LA) ALLA MOSTRA DI MACERATA

Corrado Ricci 99 e 200

Illustrazioni

Alegrèto Nuzzi: Madonna e Santi, 99 — Scuola di Gentile da Fabriano: Madonna della culla, 100 — Trittico di S. Francesco di Matelica, 101 — Antonio da Fabriano: Morte della Madonna, 103 — Scuola fabrianese: Polittico del Museo di Matelica, col S. Adriano di Nicola di Liberatore, 104 — Id.: Crocifissione e la leggenda della croce, 105 — Lorenzo da Sanseverino: Sposalizio di S. Caterina e santi, 107 — V. Crivelli: Madonna dal garofano, 108 — Lo stesso: Polittico di Torre di Palme, 109 — P. Alancini: Madonna col Bambino e angeli, 110 — S. Folcetti: Madonna e santi, 111 — Lorenzo d'Messandro: Madonna e santi, 112 — V. Crivelli: Madonna di Paosula (113) — Lorenzo d'Messandro: Tavola della Sant'Anna, 114 — Scuola di L. Crivelli: S. Pietro, Giovanni Battista, Bernardino da Pregho, 114 — Paolo di Cola d'Amatrice: S. Antonio e S. Cristina, S. Placido, S. Michele, B. Giacomo, 115 — V. Perani: Incoronazione e

santi, 116 — Lo stesso: Madonna e Santi, 117 — Girolamo di Giovanni da Camerino: Polittico, 118 — L. Lotto: Predica di S. Domenico in Recanati, 119 — Scuola umbromarchigiana: Madonna e santi, 120 — Scuola veneziana: Anconetta del Museo di Matelica, 200 — Jacobello di Bonomo: Polittico di Torre di Palme, 201 — Antonio Vivarini: S. Nicola da Bari e S. Pietro, 202 — Lo stesso: S. Paolo e S. Michele, 203 — Andrea da Bologna: Polittico di Fermo, 204 — Antonio Vivarini: S. Caterina e S. Prassede, 205 — Giovanni di Paolo Senese: Vergine assunta, 206 — Scuola del Ghirlandajo: Sposalizio di S. Caterina, 207 — Crocifissione, 208 — Annunciazione, 209 — Madonna del Soccorso; Annunciazione, 210 — Scuola lombarda: Battesimo di Gesù, 211 — T. Verzelli: Busto di Sisto V, 212 — A. Piani: Madonna col Bambino, 213 — Boccali di ceramica tarentina, 214 — Cofanetto del comune di Monterubbiano, 215.

— N. L'IN ALL' "U" V. di L. Perani contemporanei.

— N. L'IN ALL' "U" V. di L. Perani contemporanei.

— N. L'IN ALL' "U" V. di L. Perani contemporanei.

Illustrazioni

— N. L'IN ALL' "U" V. di L. Perani contemporanei.

319

STRÖM HALFDAN (Vedi *Artisti contemporanei*).

TESSERE ARTISTICHE DEL SETTECENTO — I. BIGLIETTI DA VISITA, PARTECIPAZIONI,  
CARTE D'INVITO *Ettore Modigliani* 32

Illustrazioni

Collezione del Gabinetto delle Stampe in Roma, 32, 35, 36, 41, 42, 43, 47 e tavola — Collezione del Dr. Piccinini, 33, 35, 37, 40 a 47 e tavole — Collezione di Mr. Henry

Prior, 34, 41, 49 a 52 — Collezione del Museo Civico di Venezia, 38, 39 — Dal Grand Cartoret, 48, 51.

TESSUTI PERUGINI

*Isabella Errera* 276

Illustrazioni

La figlia di Erodiade porta a Erode la testa di S. Giovanni, mosaico bizantino in S. Marco a Venezia, 276 — Particolare della « Natività della Vergine » di P. Lorenzetti; Tessuto del XIV secolo, 277 — Tessuto del principio del secolo XIV; Id. della fine del secolo XIV o principio del XV, 278 — Tessuti del XIV e XV secolo, 279 — Tes-

suti del XV e XVI secolo, 280, 281, 282 — Particolare del « Cenacolo » del Ghirlandajo, 282 — Particolare della « Cena » di Leonardo, dalla copia del Museo del Louvre, 283 — S. Martini; S. Martino in atto di celebrare la Messa, 284 — Particolare di un « Crocifisso » di Antonio da Fabriano, 285.

VARIETÀ: L. BURBANK, UN CREATORE DI NUOVE PIANTE

*R. R.* 145

Illustrazioni

Burbank nel suo studio, 145 — Burbank tra i suoi cacti senza pungiglioni, 146 — Foglia e frutti di cacto senza pungiglioni; Frutto di cacto cresciuto in grappolo, 147 — Un cacto che cresce capovolto, 148 — Un noce, l'albero cresciuto più rapidamente nelle zone temperate del globo, 149 — Una susina perfezionata; Il « plumcot », frutto raro creato dall'unione di diverse varietà di susine coll'albi-

cocca; La susina senza nocciolo, 150 — Un arboscello di noce di soli 18 mesi, che porta già frutti, 151 — Un incrocio di mora e lampone, 152 — La mora bianca creata da Burbank, 153 — La margherita ed una sua discendente gigantesca, 154 — Una pianta di fragole che cresce sull'estremità di una fragola, 155 — Ciliege perfezionate, 156 — Ciliege ordinarie, 157.

VILLA (DA) FALCONIERI A FRASCATI

*FUSCUS* 63

Illustrazioni

Casino di Villa Falconieri; Ritratto di monaco, 63 — Atrio del Casino, 64 — Una sala del Casino; Affresco nella prima sala, 65 — Il lago, 66 — Gruppo di cipressi, 67 —

Affreschi fiamminghi, 68, 69 — Le Stagioni, affresco della volta, 68 — Decorazioni nel Casino, 69 — Scala nella Villa, 70 — Cancelli della Villa, 71.

VILLA (LA) DI LIVIA AD GALLINAS ALBAS

*FUSCUS* 390

Illustrazioni

Villa di Livia a Prima Porta: Affreschi, 390, 391, 394, 395, 397, 398 — Museo Vaticano: Statua di A. Ottaviano, 392, 393.







EUGÈNE SIMON — LA SCALA.

Ed. Em. Crevaux, Paris.

# EMPORIUM

VOL. XXIII

GENNAIO 1906

N. 133

## ARTISTI CONTEMPORANEI: LUCIEN SIMON.



A Bretagna, che, negli ultimi cento anni, col fantasioso e magniloquente Visconte di Chateaubriand e coll'acuto, sottile e scettico Ernest Renan, ha dato alla Francia due dei suoi

scrittori più geniali, più significativi e di cui più larga e profonda è stata l'influenza sui contemporanei e sulla prima posterità, ha altresì il merito di avere, nel medesimo periodo di tempo ma specie nell'ultimo ventennio, suscitato, coi suoi paesaggi tragicamente grandiosi e con le caratteristiche costumanze e foggie di vestire dei suoi abitatori, la vena creativa e riproduttiva di più di un pittore di singolare valentia.

Scomparso precocemente dalla scena del mondo Paul Gauguin, un grande artista affatto ignoto in Italia e la cui originalità alquanto d'eccezione di decorativo e suggestivo sintetista del pennello non comincia in Francia ad essere apprezzata al giusto valore che dopo la sua morte, come, in un genere di pittura del tutto differente ma non meno possentemente individuale, accade per Henry Toulouse-Lautrec, fra i parecchi che chieggono l'ispirazione

alla Bretagna, due pittori emergono oggidì su tutti gli altri. Il primo è Charles Cottet, di cui già tempo fa ho parlato ai lettori dell'*Emporium* e che nella vecchia Armorica e nei suoi marinai, nei suoi contadini e nelle sue begline dall'aspetto rude, triste e frusto e dagli scuri abiti tradizionalisticamente ricamati cerca gli aspetti pittoreschi o patetici ed ama farli risaltare con la vivacità cromatica del pennello, malgrado la spiccata predilezione per una bassa gamma di tinte fredde a base di bitume. L'altro è Lucien Simon, che si preoccupa

sopra tutto della composizione movimentata dei suoi gruppi di figure e dell'intensità espressiva dei volti e degli atteggiamenti dei personaggi ritratti sulla tela con scrupolosa fedeltà al vero.

\* \*



LUCIEN SIMON.

Nato a Parigi il 18 luglio 1861, Lucien Simon s'iniziò alla pittura nello studio Julian, dove, fra gli altri, ebbe per compagno e per amico René Ménard, il delicato poeta del pennello, che doveva avviarsi per una via d'arte d'ispirazione così diversa dalla sua. Il Simon, difatti, fin dalle sue prime

prove, affermò quel realismo serenamente oggettivo e quel desiderio di cogliere e fissare sulla mobile maschera umana l'espressione psicologica, che dovevano in seguito formare le caratteristiche dell'arte sua così sana, efficace e robusta. Si consacrò

dei suoi quadri, richiamando ben presto, sia nelle mostre artistiche parigine sia in quelle straniere, l'attenzione compiaciuta dei critici e dei buongustai.

In Italia, in occasione delle biennali mostre di



ELCHIN SIMON - RITRATTO

(Fot. Em. Crevaux, Paris).

quindi a bella prima alla pittura di ritratti, ma, avendo dovuto, non so per quale esigenza familiare o necessità di salute, trascorrere, per vari anni, i mesi estivi in Bretagna, egli ben presto si liberò dal fascino melanconico che emana da quella provincia più d'ogni altra della Francia caratterizzata dalla sua piovra e dalla sua popolazione e si dedicò a pittura di cose e che ad essa i soggetti

Venezia, ne sono venute varie di queste tele, dipinte sovente a larghe macchie di colore ed a contorno alquanto sommario con pennello brusco e rapido ma ben sicuro di sè, in cui il Simon non si propone già di commuovere il riguardante con aspetti volontariamente marcati di gioia e di tristezza, ma soltanto di dare ai loro occhi ed al loro cervello l'impressione evidente di ciò che di tipico



presentano la Bretagna ed i Bretoni. Nel suo proposito riesce però tanto bene che, fin dalla prima volta, che, nel 1901, egli espose a Venezia, seppe accaparrarsi numerose simpatie ed ammirazioni. Le tele inviate erano due e di aspetto abbastanza dif-

tutta la regione, mentre l'altra, *Giovedì Santo*<sup>1</sup>, che fu acquistata per la Galleria d'Arte Moderna di Venezia, e che presentava forse una fattura omogenea ed una colorazione più ricca ed armoniosa, interessava per la svariata espressione delle figure



J. E. BLANCHE — RITRATTO DI LUCIEN SIMON.

(Fot. Em. Crevaux, Paris).

ferente l'una dall'altra, perchè nella prima, *Giorno di perdono in Bretagna*<sup>1</sup>, pure non mancando alcuni gruppi assai espressivi di figure, era il paesaggio che prevaleva e che, con le larghe zone di sabbia, i grossi massi pietrosi, la distesa di mare intensamente turchina del fondo, ritraeva in modo mirabile il carattere generale, solenne e grave di

postevi in iscena con non comune accorgimento di scelta.

Il quadro presentato poi dal Simon nel 1903, col titolo *L'indovina*<sup>2</sup>, valeva sopra tutto per gustosa succosità cromatica, per giuoco alterno di luci e per la grazia della composizione, mentre

<sup>1</sup> Cfr. V. PICA — *L'arte mondiale a Venezia nel 1901*, p. 118.

<sup>2</sup> Cfr. V. PICA — *L'arte mondiale di Venezia nel 1901* p. 119.

<sup>3</sup> Idem idem. nel 1903, pag. 220.



LUCIEN SIMON :  
SUORE QUESTUANTI

quest'anno, accanto ad una piacevole e movimentata scena in riva al mare<sup>1</sup>, mandava a Venezia un ritratto del confratello d'arte Jacques Blanche, lodevole oltremodo per la serrata vigoria del disegno e per la vivacità dell'espressione psicologica.

Basterà che io ricordi, facendone in pari tempo riprodurre alcune in foto-incisione sulle pagine di questo mio articolo, *Ballo a Finisterra*, che si presterebbe ad un interessante confronto, nell'omogeneità del motivo ispiratore, col famoso *Ballo alla*



LUCIEN SIMON — VECCHI CONIUGI.

(Not. J.m. Crevaux - Paris).

Ma quante altre tele magistrali non ha ispirato la Bretagna al robusto pittore parigino, di cui tutto un gruppo gustosissimo, visto all'esposizione mondiale del 1900, mi rivelò in lui, che io allora conoscevo soltanto per qualche fotografia d'opera meno significativa, una delle personalità più interessanti e più coscienti dell'odierna pittura francese.

<sup>1</sup> Cfr. V. PICA — *L'arte mondiale a Venezia nel 1905*, p. 79.

*festa di San Giovanni a Mora* dello svedese Anders Zorn, di cui non possiede certo le audacie impressionistiche di luce e di movimento, ma a cui è superiore per l'efficacia nello studio delle singole fisionomie dei ballerini, i quali, anche nel giocondo vortice della danza, rimangono seri, contegnosi e quasi un po' tristi in conformità all'indole specialissima della razza; *Processione*, di una così grande

LU' DIEN  
SIMON  
BALLO  
A FINI-  
STERRA.

(Fot. Em.  
Grosz,  
Paris)



LUCIEN SIMON :

LA BETTOLA.

(Fot. Em. Crevaux,  
Paris).





varietà d'espressione nelle numerose figure di contadini e di preti; *La bettola*, di un'evidenza di vita vissuta difficilmente superabile; *L'asilo per vecchi*, che ricorda alquanto i quadri così noti del nostro Morbelli; e poi ancora *Il cieco del villaggio*, *Il cane sapiente*, *Messa in Bretagna*, *I parrocchiani*,

conica, di quella popolazione eroica e fanatica di pescatori e di ferventi cattolici.

..

In questi ultimi anni, così Charles Cottet come Lucien Simon, pure non rinunciando completamente



LUCIEN SIMON - I PARROCCHIANI.

(Det. Em. Crevaux, Paris).

*Cinquechi di monelli in estate*, *Donne di Pont-l'Abbé*, *Le capanne di Finisterra* ed *Il ritorno dalla messa a Penmarch*. Dopo aver contemplato, in questa serie davvero mirabile di quadri, le persone multicolori, tozze ed un po' goffe negli abiti da festa, i volti un po' inconfidenti, gli occhi chiari e sognatori, i tratti brevi degli uomini e delle donne, che si atteggiavano alle pose più diverse e nei più vari atteggiamenti della vita, comprendesi appieno il fascino della loro esistenza, ma testarda e melan-

alle predilette scene di Bretagna, a cui entrambi debbono la larga e gloriosa loro notorietà, hanno voluto cercare anche altrove i loro soggetti e, mentre il primo si è rivolto a Venezia, a Chioggia ed alla Spagna, traendone l'ispirazione per molte tele di una più gaia gamma di colori e di maggiore luminosità delle altre sue, il secondo, invece, oltre a vari ritratti molto pregevoli, ha dipinto varie scene d'intimità familiare, sia nella pace austera della borghesia di provincia sia nella gaiezza



LUCIEN SIMON - GIUOCCHI DI MONELLI IN ESTATE.

(Fot. Em. Crevaux, Paris)

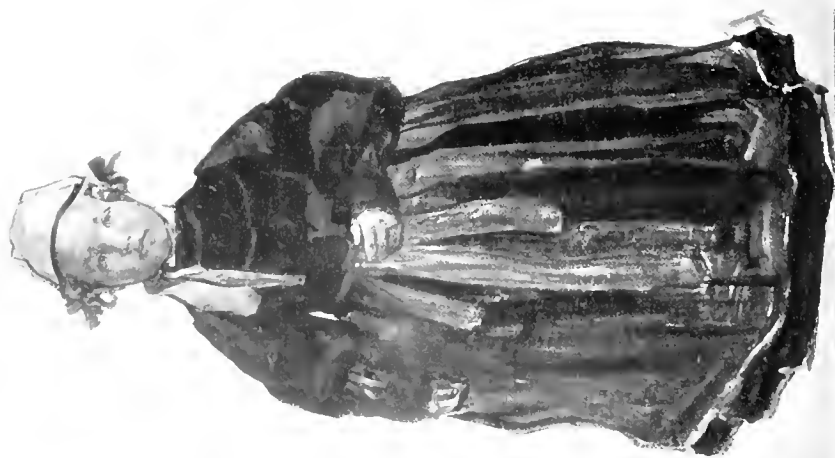


LUCIEN SIMON - MESSA IN BRETAGNA (FRAMMENTO).

(Fot. Em. Crevaux, Paris)



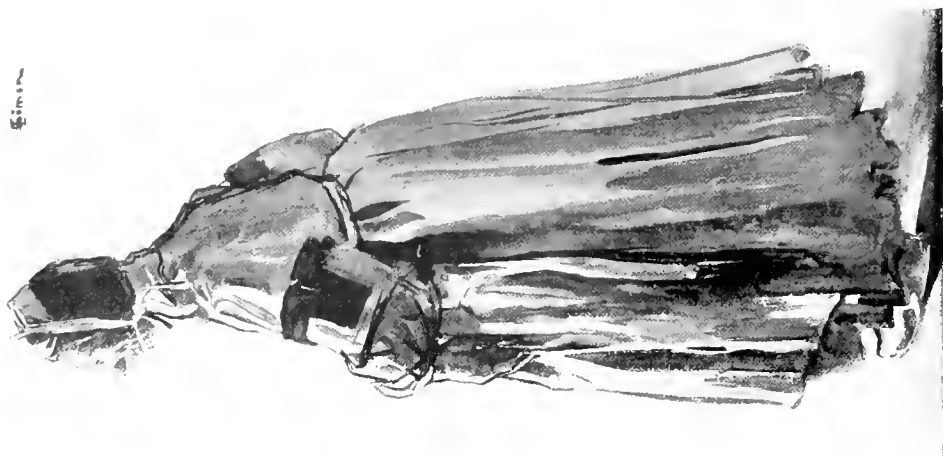
Simon



LUCIEN SIMON — BIMBA DI PONT-L'ABBÉ.

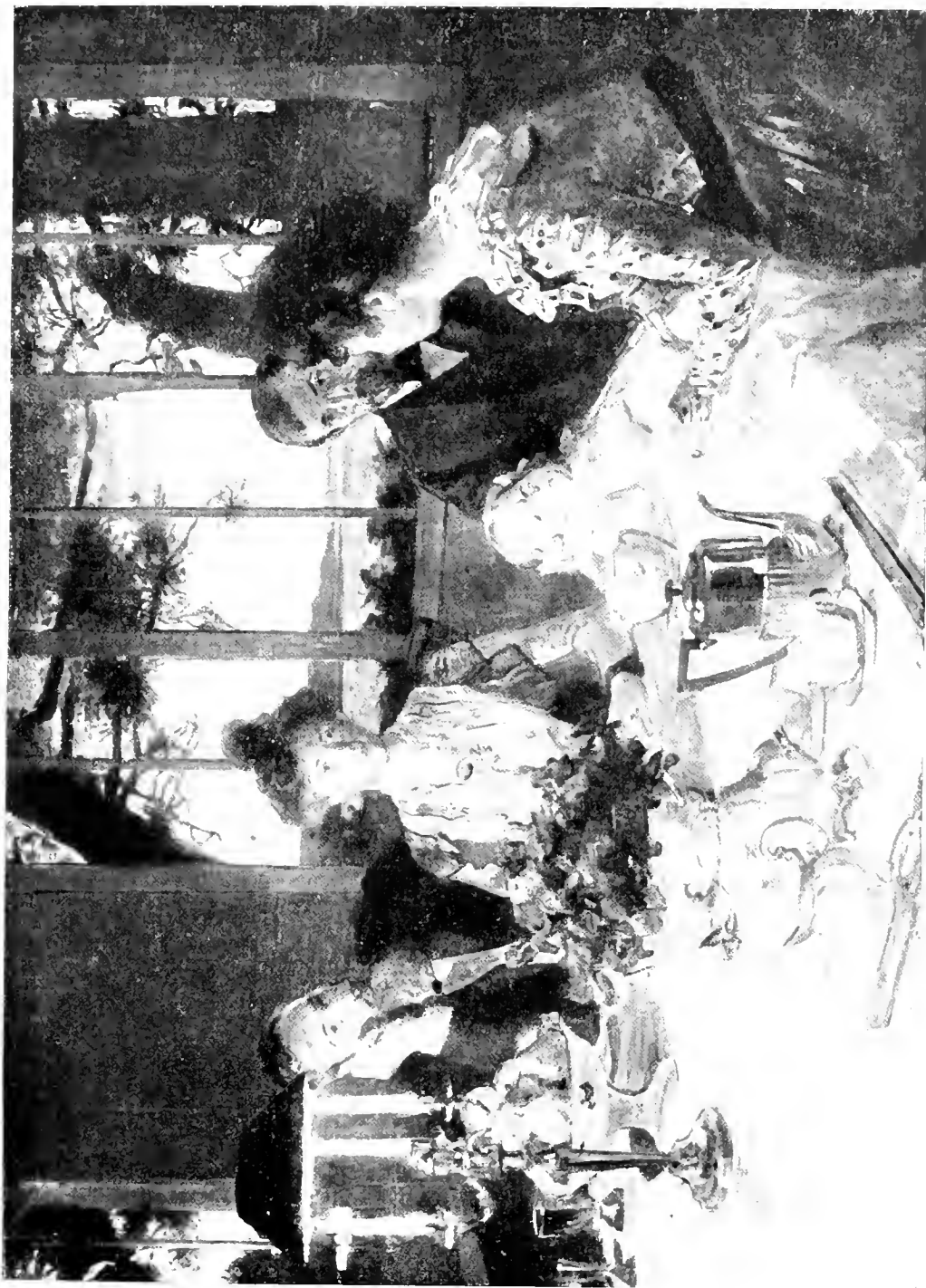
(Fot. Em. Crevaux, Paris).

Simon



LUCIEN SIMON — VECCHIA BEGHINA.

(Fot. Em. Crevaux, Paris).



LUCIEN SIMON

LA CONVERSAZIONE DELLA SERA

1884-1885, Oils, Paris

Portrait of a man in profile, facing right, wearing a dark cap and a dark jacket over a white shirt. The style is a dark, textured drawing or painting.



LUCIEN SIMON — TESTA DI BRITIONE.  
(Fot. Em. Crevaux, Paris)

brillante degli appartamenti parigini, trovando l'occasione di mostrare sotto nuovi aspetti il suo acuto ed equilibrato senso della realtà e la sua chiarezza di osservatore della fisionomia umana.

Se fissate per alquanto tempo e con una certa intensità di sguardo le persone un po' stanche e le facce dolci, bonarie e corrugate dagli anni delle due figure del quadro *I vecchi coniugi*, vi parrà di potere quasi narrare, nelle sue linee generali, la storia, fatta di rettitudine, di bonarietà e di tranquillità, di quella coppia borghese, giunta, senza grandi scosse psicologiche, attraverso gioie serene e dolori sopportati con nobile rassegnazione, all'inverno della vita. E come significativamente evidente ci appare il contrasto fra la vecchia signora, la monaca matura e la monacella pallida, soave e giovanissima dell'altro quadro del Simon *Suore quacchanti*, mentre in quello, intitolato *La sealinata*, è la grazia amabile della puerizia che ci alletta e mentre nella *Conversazione della sera* è la poesia gentile di un cantuccio di desco familiare, nelle ore di gioconda e discreta espansione fra persone che



LUCIEN SIMON — DONNE DI FONT-L'ABBÉ.

(Fot. Em. Crevaux, Paris).

si vogliono bene e vivono insieme, che vi sorride seducentemente dalla tela.

Dovunque però Lucien Simon attinga la sua ispirazione, egli si mantiene, con serena oggettività, fedele alla vita di tutti i giorni, che egli ama e studia di continuo. Ai tempi nostri però non più il campo delle lettere e delle arti belle è messo a rumore dalle battaglie di classici e romantici e poi di veristi e di idealisti, che agitaronsi così fieramente, specie in Francia, durante quasi tutto il secolo decimonono e furono belle, interessanti e vantaggiose ed ebbero campioni geniali e dettero vita ad opere magnifiche: oggi, lo sviluppo sempre crescente dell'individualismo da una parte e del cosmopolitismo dall'altra ha allargata e resa sempre più eclettica la comprensività estetica degli intelligenti, i quali ad un artista non chieggono più per ammirarlo ed acclamarlo che appartenga a questa od a quella scuola, ma soltanto che dimostri una visione affatto sua e che sappia accortamente giovare della forma più adatta ad



LUCIEN SIMON - ALTRA TESTA DI BRITTON.  
(Fot. Em. Crevaux, Paris)



LUCIEN SIMON - L'ASILO PER I VECCHI.

(Fot. Em. Crevaux, Paris)

esprimerla con la parola o coi colori, col bronzo o col marmo, con le note musicali o coi materiali costruttivi. Ecco perchè un realista autentico quale è senza dubbio Lucien Simon non sentesi più spinto oggigiorno a ricorrere alle violenze ed alle intemperanze di un Gustave Courbet, che fecero scandalo e suscitavano proteste vivacissime ma furono, nella

loro ora, oltremodo coraggiose e riuscirono non poco utili alla libertà dell'arte, e può conquistare i suffragi del pubblico non con altro che mercè la semplicità, la schiettezza e l'equilibrio dell'opera sua.

VITTORIO PICA.



LUCIEN SIMON (MENDICANTI - SCHIZZO).

(Fot. Em. Crevaux, Paris).







## MUSICISTI MODERNI: ALFRED BRUNEAU.



A personalità tanto discussa di Alfred Bruneau è, certamente, una delle più significanti della nuova scuola musicale francese. In fatti, egli fu il primo a creare in Francia quello che, molto inesattamente d'altronde, s'è chiamato realismo musicale, e il Charpentier non si mise per tale via che dopo di lui.

Allievo del Franck e nodrito de' più seri studi, Alfred Bruneau cominciò col fare eseguire un suo piccolo lavoro: *Kérin*. Poi diede ai concerti Colonne un poema per canto ed orchestra, *Penthésilée*, musicato su versi di Catulle Mendès, bellissimo lavoro ch'ebbe un grande successo. In seguito, sopra una serie di *lieder* del medesimo autore, egli pubblicò il suo leggiadro ed elaborato albo dei *Lieds de France*, pieni di grazia arcaica e di bene studiata ingenuità. Dopo di questo, il Bruneau pensò al teatro e compose un dramma in quattro atti, *L'attaque du moulin*, tratto da una novella di Emile Zola apparsa nel volume delle *Soirées de Médan*. Tale dramma lirico si diede all'*Opéra-Comique* nel 1893, con buon successo, ma, nullameno, con grandi riserve da parte della critica.

Questa, per Alfred Bruneau, fu l'occasione di cominciare a stringere col Zola un'amicizia che rimase ardente e fida sino all'ultimo giorno e che fa il più grande onore a tutti due. Erano, d'altronde, due caratteri somigliantissimi tra di loro e formati per una intima collaborazione del talento, dello spirito e del cuore. Rare

volte due uomini ebbero tanti punti comuni. Nelle ore della buona come della cattiva fortuna, l'esemplare amicizia dei due artisti non si smentì, ed è necessario por mente a tale circostanza, perchè essa gioverà a far comprendere in parte l'opposizione violenta che incontra, in certi ambienti, l'opera di Alfred Bruneau.

Dopo *L'attaque du moulin*, Zola permise al Bruneau di musicare pel teatro il suo romanzo *Le rêve*. Lo spartito fu egualmente dato all'*Opéra-Comique*. Per queste due opere gli autori avevano affidato a un mediocre librettista, Louis Gallet, l'incarico di versificare i libretti. Pensarono poi di fare altrimenti per l'avvenire e di lavorare su testi scritti in prosa dallo stesso Zola; ciò che, in fatti, era assai meglio. Da tempo, dopo aver terminato la sua serie dei *Rougon-Macquart*, Zola vagheggiava di scrivere pel teatro lirico dei poemi ispi-

ratati ad un simbolismo popolare. Fu per tal modo ch'egli fornì al suo amico i libretti di *Messidor* e dell'*Ouragan*. Tali due drammi lirici vennero posti in scena all'*Opéra-Comique* nel 1904, e sembra che il Bruneau possenga ancora altri testi e prepari segnatamente un adattamento musicale pel teatro della *Faute de l'abbé Mouret*.

L'opera del Bruneau, ove si dimentichi il suo piccolo *Kérin*, col quale esordì, e si mettano a parte *Penthésilée* e i *Lieds de France*, consta dunque di cinque grandi melodrammi. Conviene intanto considerare *L'attaque du moulin* come opera la meno riuscita e la meno significativa.



ALFRED BRUNEAU.

La pecca sua principale consiste nello squilibrio tra la piccola novella, molto melodrammatica e frivola, e i suoi quattro atti strumentali, nei quali, tuttavia, si notano pagine liriche notevolissime sotto il punto di vista della ispirazione popolare. Il *Rêve* è un'opera assai più omogenea, d'una grande tenerezza e d'un'arte « intimista » molto completa e seducente. Ma *Messidor* e *L'Ouragan* danno una nota assai più originale ed enunciano schiettamente una teoria d'arte.

*Messidor* è un dramma tutto simbolico. Vi si riscontra, infatti, la lotta tra due simboli: l'oro, che rappresenta la cattiva ricchezza, e il grano, la buona, quella, cioè, che nasce dal suolo sotto lo sforzo del lavoro naturale. In un paese immaginario, l'oro, scoperto in un torrente dalla folla che abbandona il lavoro dei campi, si trae dietro tutte le sciagure e tutti i delitti. Alla fine, la folla vi rinuncia, ritorna alla terra, e la felicità risorge su le rovine della malvagia potenza. Sul davanti, si svolge un'azione violenta e realistica; in fondo, una lotta di idee generali. È, insomma, una specie di trasposizione dell'*Oro del Reno*, un racconto morale per allegoria, concepito con l'intendimento di creare, per il popolo, uno spettacolo d'arte racchiudente un insegnamento, vale dire: ciò che si tenta in vari modi, sotto il nome di « teatro per popolo ». Tale era appunto l'intenzione di Zola e, sotto questo punto di vista, *Messidor* è un'opera assolutamente tipica e perfetta. All'*Opéra*, tali simboli parvero un po' troppo semplici; ma bisogna considerare che simili opere sono fatte, non per un pubblico elegante, prevenuto e sazio, ma appunto per dei semplici, e che il loro posto logico è davanti alla folla. Per *Messidor*, il Bruneau ha scritto un'ammirabile musica, chiara, potente, piena di brio e di forza, che raggiunge talora la grandezza, come nella scena finale, ch'è una delle più vaste che un musicista francese abbia mai presentato sul teatro.

*L'Ouragan* è un dramma molto cupo, assai più realistico e che non racchiude alcun simbolo. Esso si svolge in una sola notte. Il soggetto si riassume nella rivalità di due fratelli e di due donne: egli ne amava una, ma nullameno è partito per tentare la sorte e, prima della sua partenza, ha maritato l'orata al proprio fratello. Ritorna una notte al suo villaggio natio e trova quella donna infelice, maltrattata. Il suo amore è risvegliato allora dalla notte. Vuole strapparla al proprio fratello, brutale

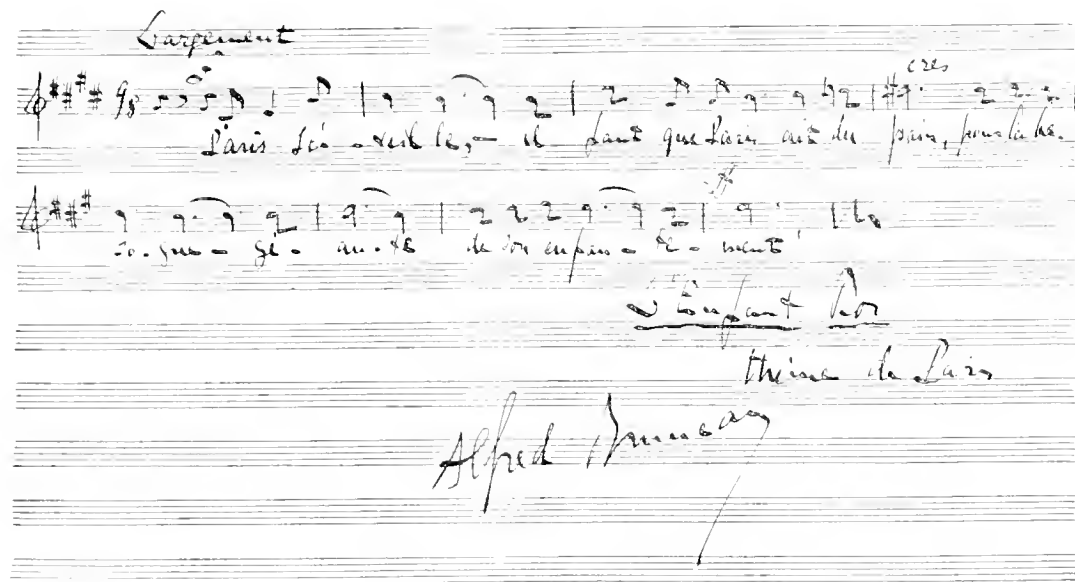
ed ubbriacone, e condurla con sé. Ma la rivale, derelitta, gelosa, ne previene il fratello e li spinge l'uno contro l'altro. Al momento, in cui, furibonda per non essere riuscita a farsi amare dal marinaio, sta per farlo pugnalar dal proprio fratello, ella si ribella contro sé stessa e, afferrando il coltello, impedisce il fratricidio, colpendo ella medesima colui, del quale aveva voluto armare la mano. Al termine di tale orribile notte di tempesta e di sangue, il marinaio accuorato non osa più nemmeno scegliere tra le due donne, nè condurre con sé quella che egli ama, nè ridurre l'altra alla disperazione: riparte per sempre, lasciandole sole, ed esse si riconciliano, nel dolore, nel rimorso, nello spavento.

È un dramma di realismo marittimo, senz'alcuna intenzione di simbolo, ed è, forse, quello nel quale il Bruneau ha manifestato le più grandi sue doti e la maggior bellezza orchestrale. I preludi dei diversi atti dell'*Ouragan* si sono gloriosamente imposti nei concerti, dove, insieme a quello di *Messidor*, la loro ampia e magnifica ispirazione solleva sempre l'entusiasmo del pubblico. Ma *L'Ouragan* intero è un capolavoro della musica francese moderna, un'opera che apparirà sempre più grande al giudizio dell'avvenire. *L'enfant-roi*, lavoro « intimista » nel cui soggetto poco scenico il musicista ha profuso tutta la delicata tenerezza, ond'egli è capace, com'è capace di robustezza, è un'opera che ci offre la dolce regalità conciliatrice del fanciullo in una tragedia familiare. *L'enfant-roi* non è piaciuto: è, dei cinque drammi lirici del Bruneau, il più curioso per l'arditissima applicazione delle sue teorie sul realismo in teatro.

Tale realismo, come si vede, è misto di simbolismo e, sotto certi rapporti, si può dire che è assai meno audace di quello della *Louise* di Charpentier. Nullameno, egli è stato violentissimamente attaccato e per ragioni che non sono sempre musicali. La scuola del Franck, che ha prodotto alcuni musicisti di grande talento, ha dato pure molti snobisti ed ha rivolto i propri sforzi sulle forme classiche, sonate, sinfonie, musica da camera, assai più che sul teatro, pel quale non era troppo fatta. Inoltre, una tale scuola, che corrisponde al movimento simbolistico in letteratura, ha sempre ostentato uno spirito aristocraticamente raffinato, che, nella vita, si è tradotto in atteggiamento reazionario. È così, per esempio, che la *Schola Cantorum*, cosa utilissima e molto feconda, fondata col più generoso degli

intenti, è divenuta una specie di istituzione cattolica. Le tendenze socialiste e plebee del Bruneau e dello Charpentier vi sono abborrite e la loro pretesa di recare sul teatro la vita popolare e l'impressionismo moderno hanno procacciato a questi due musicisti di grande ingegno l'anatema dei raffinati che vi scorgono una offesa all'arte pura». Finalmente, l'amicizia del Bruneau per Zola, dopo aver brillantemente concorso a imporre l'opera sua

scuola francese. Egli ha aiutato la musica drammatica ad uscire dall'angiporto, in cui trovavasi rinserrata dall'antica opera in costume e dal dramma simbolico, eroico e leggendario del Wagnerismo. Questo, la scuola del Franck non lo ha potuto fare. Annirabile per la tecnica nelle forme classiche, essa non ha dato al teatro che imitazioni wagneriane, come *Fewaal*, *Armor*, il *Roi Artus*; queste opere, ad onta d'innegabili pregi, non reste-



AUTOGRATO MUSICALE DI ALFRED BRUNEAU.

e la sua fama, è stata per lui sorgente di dispiaceri dopo l'affare Dreyfus, nel quale il Bruneau s'è dimostrato ammirabilmente fedele al suo amico. Lo si è imputato di dreyfusismo nella sua opera di compositore. La scuola di Franck, nemica del socialismo, amica della reazione sotto tutte le forme, ha scorto nel Bruneau il simbolo di tutto ciò che essa odiava, ed è così che questo musicista è stato ed è ancora l'oggetto dei più ingiusti attacchi, come rappresentante del realismo in apparenza, ma come socialista in realtà.

Non è meno vero peraltro che Alfredo Bruneau sia l'iniziatore d'una molto considerabile forma di arte, alla quale la critica dovrà fare il dovuto posto nella storia imparziale dell'evoluzione della

ranno. Il Bruneau e, poi, lo Charpentier hanno aperto una via nuova, la sola che siasi dischiusa in Francia da trent'anni a questa parte, poichè non conviene tener conto del *Pelléas* del Debussy, come opera rappresentativa. Essa è l'opera ammirabile di un solitario ed è piuttosto l'ultimo fiore di un'arte antica — un ritorno alla musica del secolo XVIII — che un'opera capace di determinare un futuro movimento. I pregi di musicista del Bruneau, prescindendo dal giudizio che si può fare della teoria realistica, non si possono negare da qualsiasi uomo di buona fede, che legga le sue partiture. È un sinfonista sapiente, chiaro, appassionato, abbondantemente fornito di doti per l'azione tragica, e la cui ispirazione resta elevata e

lirica pur quando tratta dialoghi familiarissimi. Egli è un precursore ed è appunto, con volontà ed ardezze pari alle sue, che si determinano i movimenti di arte.

Egli sopporta, d'altronde, giocondamente le censure che gli si muovono. Personalmente, è un uomo che sarebbe difficile non stimare ed amare una volta che lo si sia conosciuto. Assolutamente leale, senza acrimonie, senza rancori, il Bruneau è uno di quei bei caratteri che troppo raramente si incontrano nel mondo. Fa della critica musicale nel

*Figaro* e nel *Matin* e, se si consulta la collezione dei suoi articoli, pieni di sapienza e di schiettezza, si constata ch'egli ha parlato bene di tutti i musicisti che lo denigravano ed ha spesso concorso a metterli in luce. È dunque una nobilissima figura d'artista, ch'è ha obbedito alle proprie idee, senza ricercare con l'intrigo il buon successo, accogliendo tanto la buona quanto la cattiva fortuna con pari serenità e buonumore ed è, in pari tempo, una figura importantissima nella scuola francese.

CAMILLE MAUCLAIR.

## ARTE RETROSPETTIVA:

### LA CHIESA FARFENSE DI S. VITTORIA IN MATENANO E I SUOI AFFRESCHI.



A via provinciale che da Fermo, attraverso le pingui colline del Piceno, conduce ad Amandola, arrivata a Servigliano volge improvvisamente a destra, si allunga su per una china ripidissima, serpeggia, aggirandosi attorno ai fianchi del monte Matenano, e giunge al ridente paese di S. Vittoria, che si adagia sulla vetta scoscesa e spia la vallata immensa, nella quale il fiume s'indugia in mille avvolgimenti e si perde lontano, fin dove lo sguardo può accompagnarlo, come una visione di bianchezza e di luce. L'uniforme monotonia del paesaggio marchegiano non diffonde qui l'infinita tristezza che sui quadri di Raffaello distende un velo di sogno e di poesia; lontano dal litorale le forme naturali si fanno più varie e pittoresche, i fiumi ricercano e aprono più ardue vie attraverso i fianchi delle colline, le alture si addossano, si accavallano, urgono più frequenti, tutta l'immensa distesa verde sembra fervorosamente commossa da una subitanea agitazione, desiderosa di spingersi in alto con le vette su cui lo Smerillo, Monte Falcone e S. Vittoria si annidano, ansiosa di raggiungere gli azzurri colossi della Sibilla e del Vettore, che si profilano lontani e chiudono inesorabilmente l'orizzonte con i loro picchi terribili e dirupati.

Sul più ipso del medio evo le vie alpestri di questa parte della Marche dovettero farsi sempre deserte, mentre tutta la regione, al pari delle

più fertili contrade d'Italia, si andò spopolando. Pur tuttavia, verso la metà del secolo ottavo, poco discosto da Fermo fioriva un monastero dedicato a S. Ippolito, che ben presto passò alle dipendenze del famoso cenobio di S. Maria di Acuziano in Sabina. Così con un diploma di Desiderio re dei Longobardi — il quale nell'anno 762 confermava la donazione del monastero di S. Ippolito fatta da Benetrada vedova, dai figli di lei Atrio e Teofanio e dalla nuora Petruccia, e la donazione di alcuni beni fatta da Gualtario chierico — si inizia la serie delle memorie riguardanti la storia e l'influenza della badia farfense nella Marca fermana<sup>1</sup>.

Non pare che questa influenza si sia sensibilmente accresciuta durante i primi centocinquanta anni che seguirono alle donazioni della vedova Benetrada e del chierico Gualtario, ma, dopo questo periodo di tempo, il nome della regione del Matenano appare più volte nei documenti relativi al celebre monastero del monte Acuziano e si associa indissolubilmente alla sua storia.

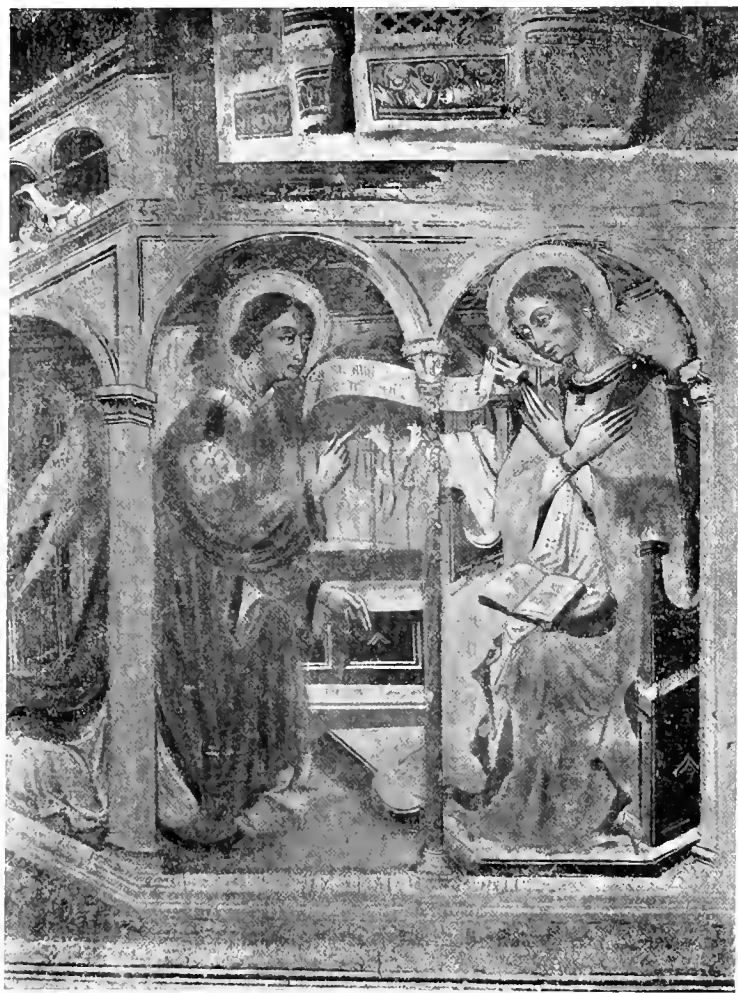
Intorno all'anno 890 era divenuto abate di Farfa il monaco Pietro, il quale reggeva la badia, le chiese e le terre soggette con prudenza e vigore, quando i Saraceni cominciarono a infestare il territorio farfense e a minacciare lo stesso monastero. Pietro durò a lungo nella difesa e, senza smarrirsi, per

<sup>1</sup> Il *Regesto di Farfa*, Roma, a cura della Società romana di storia patria, 1879, I, p. 55, doc. n. 51.

sette anni respinse gli assalti frequenti degli infedeli; ma gl'invasori erano ormai signori delle vicinanze e resistere di più non era possibile. Pietro allora decise di abbandonare il luogo che non poteva di-

notte accesero un fuoco che, senza loro intenzione, divampò in incendio e mandò tutto in rovina.

Intanto l'abate Pietro durava fatica a reggersi nel territorio di Fermo, infestato anch'esso dagli



S. VITTORIA IN MATENANO — L'ANNUNCIAZIONE.

(Fot. Santarelli).

fendere e, divisi i monaci in tre schiere, spartito con essi il tesoro, una parte ne indirizzò a Roma, la seconda inviò a Rieti, la terza condusse seco nel Comitato di Fermo. I Saraceni, penetrati nella badia, invece di distruggerla la lasciarono in piedi per valersene come base delle loro operazioni, ma alcuni ladri cristiani, i quali vi si erano rifugiati, una

Arabi, e dovette piantarsi sul monte Matenano, dove eresse un monastero e un castello a sua difesa<sup>1</sup>. I Saraceni non ardirono spingersi su per le perigliose pendici, dense di boschi e mirabilmente

<sup>1</sup> *Destructio Farfensis*, nel *Chronicon Farfense* di Gregorio di Catino, ediz. di U. BALZANI, tra le *Fonti per la storia d'Italia* pubblicate dall'Istituto Storico Italiano, Roma, 1903, I, 32 e segg.; *Chronicon Farfense*, ed. cit., I, p. 301.



S. VITTORIA IN MATENANO — LA STRAGE DEGLI INNOCENTI  
(Fot. Santarelli).

adatte alla guerriglia e all'agguato, così che Pietro, dopo aver designato a proprio successore l'abate Rimone, intorno all'anno 919 poté morire tranquillamente nel suo nuovo cenobio, che divenne centro di civiltà e di vita. Caddero a poco a poco le bosaglie all'intorno, aumentarono grandemente le proprietà dei nuovi coloni, si disseminarono per le vicinanze i monasteri, sorsero in breve i casali, le ville e le chiese, e tutta la ferace campagna, sotto la quiete delle nevi e l'alta quiete dei monti, fu occupata dalla contemplazione e dal lavoro umano.

L'abate Ratifredo, che successe a Rimone nel governo della comunità del Matenano, ricondusse i monaci nel monastero di Farfa, da lui ricostruito fra gli anni 930 e 936, inviando il corpo di S. Vittoria all'ospitale cenobio, in cui la regola farfense per circa trentadue anni aveva trovato il proprio rifugio<sup>1</sup>. Ma correvano allora tristi giorni per il monachismo occidentale e Ratifredo morì avvelenato per opera dei monaci Campone e Ildebrando, i quali si impadronirono dell'abbazia e se ne divisero i beni e il governo, conducendo una vita dissoluta e distruggendo ogni disciplina e ogni sentimento di virtù monastica. Così, dopo pochi anni, il monastero era di nuovo in grande rovina come al tempo delle incursioni saracene e la confusione ed il disordine regnavano nella famiglia farfense, divisa e governata contemporaneamente da diversi abati e da ogni sorta di intrusi per non breve tempo.

Mentre Campone imperava a Farfa, Ildebrando risiedeva a S. Vittoria in Matenano e s'ingrandiva nella Marca di Fermo; ma non regnò lungo tempo l'accordo fra i due complici, chè Campone invase le terre soggette a Ildebrando, se ne impossessò e compì l'opera di dissipazione, iniziata dal suo rivale distribuendo campagne e castelli ai suoi dieci figli. Commosso da questo stato di cose, Alberico, principe dei romani, si decise a porvi rimedio e

chiamò a Roma Oddone di Cluny, il quale introdusse la riforma Cluniacense in molti monasteri. Ma Campone non volle saperne di accogliere la nuova regola, onde fu a forza scacciato da Alberico, che lo confinò a Rieti.

Della rovina della potenza di Campone profitò subito Ildebrando, per tornare a imperversare nel monastero di S. Vittoria; se non che neanche questa volta il suo dominio fu lungo e tranquillo.

Fra due potenti signori, Ascherio e Sarilone, era nata una guerra che terminò con la disfatta e la

<sup>1</sup> *De Vita Farfensis*, cap. 1.

<sup>2</sup> *Destructio Farfensis*, luogo cit.

morte di Ascherio. Il re Ugo prese le parti del vinto e, mosso contro Sarilone, lo costrinse a rinchiudersi in una città della Toscana e ve lo assediò. Disperando di salvarsi per forza d'arme, Sarilone si vestì da monaco, cinse il collo di una corda e come penitente si presentò al re, il quale, non solo gli concesse il perdono, ma lo mise a capo dei monasteri farfensi della Toscana e della Marca di Fermo.

Ildebrando non poteva vedere di buon occhio questa nomina e, fortificatosi nel suo monastero di S. Vittoria, si rifiutò di riconoscere la dignità di Sarilone, ma fu vinto e stacciato. Senza perdersi di coraggio tornò all'assalto e riuscì a sua volta a espellere l'avversario; ma breve fu il giubilo della vittoria, perchè Sarilone con nuove forze assalì il monaco perverso, che per la terza volta rimase privo del potere tanto male acquistato.

Morto di lì a poco Sarilone, Ildebrando s'impossessò ancora del castello e del monastero di S. Vittoria in Matenano e vi rimase fino a quando dall'imperatore Ottone I, venuto in Italia per l'incoronazione del figlio, non gli fu sostituito l'abate Giovanni III. Questi, dopo avere ricondotta una certa unità nella famiglia farfense, morì e fu sepolto a S. Vittoria<sup>1</sup>.

Da questo momento la storia del cenobio del monte Matenano si svolge parallelamente a quella della badia di Farfa, di cui rappresentò spesso gli interessi nella regione picena, sostenendone le ragioni di fronte alla chiesa fermana, al pubblico di S. Vittoria e alle autorità dei luoghi vicini<sup>2</sup>.



S. VITTORIA IN MATENANO — LA CROCISSIONE.

(Fot. Santarelli).

Così, nei secoli, la comunità farfense del Matenano crebbe, decadde, rifiorì e si sciolse infine per sempre. Della badia fiorente, la quale esercitò la giurisdizione temporale e spirituale su una grande moltitudine di castelli e su una larga distesa di campagne feraci, dal Chienti al Tronto, da Montefalcone al mare, rimane ora una povera chiesa diroccata sulla vetta più alta del monte. In quelle povere forme architettoniche, elaborate sulla fine

<sup>1</sup> *Destructio Farfensis*, p. 47.

<sup>2</sup> Cfr. COLUCCI, *Codice diplomatico di S. Vittoria in Matenano*, in *Antichità Picene*, XXIX; M. TABARRINI, *Sommario cronologico di carte fermane anteriori al secolo XIV*, edito in *Documenti di storia italiana* pubbl. dalla Deputazione di storia

patria per la Toscana, l'Umbria e le Marche, vol. V; CATALANI, *De Ecclesia Firmiana*, passim; CAO MASTIO e FELICIANGELI, *Esame testimoniale circa i diritti dell'abbazia di Farfa su Montefalcone*, in *Archivio della Società romana di storia patria*, vol. XI.



del secolo decimosesto, si ricercerebbe invano la traccia di edifici simili a quelli che la *Destructio Farfensis* ci descrive, vero modello di architettura monastica<sup>1</sup>, ma, pur fra le decorazioni barocche

tività e l'operosità degli antichissimi abitanti del cenobio, quando la vita spirituale, adunante in un accordo comune le forze più elette, ebbe un alto significato di civiltà e di lavoro<sup>1</sup>.



S. VITTORIA IN MATENANO — IL TRANSITO DELLA VERGINE.

(Fot. Santarelli).

e le macerie, una piccola cappella è rimasta, in cui sulla fine del secolo decimoquarto o nei primi anni del decimoquinto un ignoto pittore, ripiegando alcune storie della vita della Vergine e di Cristo, sembrò quasi volesse perpetuare l'at-

<sup>1</sup> *Dehio Farfensis*, in op. cit., I, 29; I. VON SCHLÖSSER, *Verh. Kunstgesch. d. 12. u. 13. Jahrh. Mittelalters*, Vienna, 1886, I, 41 e segg.

La prima notizia delle pitture esistenti nella cappella dell'antica chiesa benedettina di S. Vittoria in Matenano ci viene fornita da una nota alle

<sup>1</sup> A. SPRINGER, *Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter*, (Bilder aus d. n. Kunstgeschichte), Bonn, 1886, I, 41 e segg.



*Vite* del Vasari con le seguenti parole: « Nel paese di S. Vittoria delle Marche è una cappelletta presso la rovinata chiesa appartenente ai monaci di Farfa che quivi ebbero un loro monastero: ivi sono bellissime pitture in fresco rappresentanti soggetti religiosi. Coloro che l'hanno vedute dicono che si accostano grandemente alla maniera di Gentile da Fabriano. Di queste pitture non parlano nè il Ricci nè altri »<sup>1</sup>. Più tardi il Cantalamessa descrisse accuratamente gli affreschi di S. Vittoria,

in parte le luci già poco ampie. Allora parve miglior partito costruire due muri fra un pilastro e l'altro, in modo che questa parte della navatella rimase addirittura separata dalla navata centrale della chiesa e, adibita a qualche speciale necessità del culto, venne completamente decorata di affreschi. Queste pitture adornano non solo i pilastri e le pareti della costruzione primitiva, ma anche i muri di occlusione, le paraste, i triangoli mistilinei delle vòlte e i costoloni. In un pilastro, prossimo alla porti-



S. VITTORIA IN MATENANO — IL TRANSITO DELLA VERGINE (PARTICOLARE).

(Fot. Santarelli).

senza per altro pubblicarne le riproduzioni che qui vedono la luce per la prima volta, e giunse a conclusioni, nelle quali non crediamo di poter sempre convenire<sup>2</sup>.

La cappella, alla quale si accede a disagio attraverso il pavimento completamente rovinato della chiesa, si compone di due arcate con le vòlte a regolari crociere ogivali, sorrette da costoloni. Non è improbabile che tali arcate, come afferma una tradizione locale, appartengano ad una delle navatelle dell'antica chiesa; certo è che in un dato momento dovette sentirsi la necessità di rinforzare gli archi con paraste, le quali riuscirono d'impaccio, ostruendo

cina, trovasi scolpito in caratteri semigotici l'anno 1368.

Parve al Cantalamessa che questa data, riferibile, secondo lui, alla edificazione della chiesa benedettina avvenuta al tempo dell'abate Sisto, che resse il monastero per ventidue anni, non potesse in nessun modo indicare la costruzione della cappelletta e l'esecuzione delle pitture, per il fatto che queste, come si è detto, ricoprono anche le paraste e i muri di chiusura, costruiti più tardi. Se non che nè il Codice diplomatico di S. Vittoria, nè alcun altro documento ci attesta che la edificazione della chiesa sia stata opera dell'abate Sisto; perciò nessuna ragione ci impedisce di ritenere che quell'anno 1368, più tosto che la costruzione di tutto l'edificio primitivo, stia a rammentare i lavori eseguiti

<sup>1</sup> VASARI, *Le Vite*, Firenze, Sansoni, III, p. 19, n. 3.

<sup>2</sup> G. CANTALAMESSA, *Vecchi affreschi a S. Vittoria in Matenano attribuiti a Gentile*, in *Nuova rivista misena*, 1890, p. 3.



S. VITTORIA IN MATENANO.  
IL TRANSITO DELLA VERGINE (PARTICOLARE).  
(Fot. Santarelli).

per dividere quella parte della navatella dal resto del tempio, e magari l'esecuzione delle pitture, posto che il nuovo ambiente fosse stato decorato subito dopo fabbricato e che i caratteri stilistici e iconografici degli affreschi convenissero all'ultimo terzo del secolo decimoquarto. In poche parole, sembra a noi che tutta l'argomentazione del Cantalamessa si fondi su una petizione di principio, in quanto muove da una premessa la quale può essere e può anche non essere esatta, non essendo affatto certo che la data 1368 corrisponda a quella della costruzione di tutto il santuario o, almeno, sia anteriore alle paraste di rinforzo e ai muri di occlusione.

Il ciclo delle composizioni si inizia sulla parete sinistra con la rappresentanza dell'*Annunciazione*, campeggiante entro due archi sostenuti da una sottile colonna tortile. L'Arcangelo, vestito di una dalmatica rossa adorna di ricami sul petto, sulle spalle e sulle maniche e di una lista la quale corre lungo gli orli della stoffa, si inginocchia dinanzi alla Vergine, protendendo l'indice della destra verso un cartello contenente le parole della salutatione angelica. Maria, seduta su una cattedra a guisa di regina e sorpresa dall'arrivo del messaggero celeste,

ha lasciato cadere il libro che stava leggendo e pudibonda raccoglie le mani al seno. Dietro le figure si vede il soffitto a cassettoni della stanza, e nel fondo un altro arco, oltre il quale è posato il letto della Vergine.

Segue a questa scena la *Strage degli innocenti*, su un fondo di portici e di archi con grande abbondanza di episodi terrificanti. Sotto la stretta dei soldati di Erode i bambini si aggrappano alle madri, sbarrando gli occhi spaventati. Due donne sono curve sui cadaveri dei loro pargoletti; una si griffa il volto disperatamente, l'altra accosta il proprio al viso della sua creatura, quasi volesse rianimarla con l'alito: gentili e commoventi immagini di amore e di dolore, dinanzi a quel tumulto di armati, di donne scarmigliate e di neonati urlanti.

Sulla parete situata di fronte alla porticina d'ingresso l'ignoto pittore dipinse il *Cristo crocifisso* fra la Vergine e S. Giovanni Evangelista, con i due coniugi committenti inginocchiati ai piedi della croce. Sotto questo affresco, entro una nicchia ogivale a fondo piano, è figurata la *Pietà*.

La serie delle pitture relative alla vita della Vergine termina sulla stessa parete col *Transito della Madonna*, rappresentato secondo le solite norme della iconografia più comune. La morente, distesa sul letto, socchiude gli occhi nella serena agonia e gli Apostoli si affollano a lei dintorno, volgendo in giro gli sguardi commossi e smarriti. Al disopra del *Transito*, entro una mandorla sorretta da angeli svolazzanti all'ingiro, appare la solita scena della *Incoronazione di Maria*, in cui la Vergine congiunge umilmente le mani e china la fronte purissima e bianca, perchè Cristo vi posi la corona della gloria.

Su uno dei pilastri è rappresentato S. Giovanni Battista, su un altro S. Caterina, la quale stringe con la destra la palma del martirio, con la sinistra la ruota dentata. A S. Caterina, dalla parte opposta, fa riscontro la figura di un'altra santa, che lo stato di orribile deperimento non permette di identificare, mentre, sul pilastro corrispondente al sott'arco, S. Antonio siede maestosamente, con un libro poggiato sul ginocchio sinistro e il campanello appeso al bastone viatorio. Il pilastro situato di fronte è bianco e lo scialbo invade anche parte dell'arco e della volta.

Tutti gli affreschi sono incorniciati da striscie decorative dipinte a finto mosaico e lungo i costoloni si innalzano eleganti spirali, fra cui una ve-

getazione lussureggiante spiega rami e foglie, con graziose volute. In una delle vòlte sono effigiati gli Evangelisti, sull'altra quattro Dottori della chiesa, seduti sopra seggi grandi e ricchi. In basso, per un'altezza di circa mezzo metro, è finto un drappo sobriamente fiorato e sostenuto da borchie dorate.

Lo stato di conservazione degli affreschi — specialmente in considerazione del lunghissimo abbandono in cui essi furono lasciati — può dirsi in complesso ancora discreto. Delle grandi composizioni quella più danneggiata è la *Strage degli innocenti*, di cui pochissimo rimane; delle pitture minori appaiono quasi cancellati uno degli Evangelisti e la santa dipinta sul pilastro corrispondente a quello su cui S. Caterina si leva ancora rigidamente, con severa grandiosità. L'opera di inetti restauratori che si è esercitata qua e là, specialmente sulle decorazioni, ha completamente guastati due Evangelisti, uno dei Dottori della chiesa, le vesti del San Giovanni Battista e la base della croce del Cristo, con la caverna in cui si vede il teschio di Adamo.

Un'antichissima tradizione locale attribuisce a Gentile da Fabriano questi affreschi e il Cantalamessa, ricercandone e ponendone in luce i caratteri e le particolarità dello stile, pur con qualche esitazione, non sdegnò di mettere avanti il nome del grande maestro fabrianese. Muovendo dalla congettura che l'attività di Gentile abbia avuto due periodi ben distinti, nel primo dei quali egli si mostrò buon trentista, nell'altro un precursore del nuovo impulso naturalistico, il Cantalamessa osserva che mancano i documenti pittorici del primo periodo, ossia mancano appunto i termini di confronto con gli affreschi di S. Vittoria in Matenano. Da questa premessa sorgerebbe la difficoltà principale per dimostrare che gli affreschi appartengono al Fabrianese, ma deriverebbe come conseguenza necessaria anche la impossibilità di negarglieli. Affinità di sentimento e di forme, specialmente nel rompersi ed avvolgersi della parte estrema delle vesti, trova il Cantalamessa fra l'*Adorazione* dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e le pitture della diroccata chiesa farfense, e, dopo avere esclusa l'ipotesi che queste ultime siano opera di un imitatore di Gentile, si compiace di ritornare alla congettura dell'annotatore del Vasari.

Ci sia consentito di dissentire completamente dal critico acuto, che nello studio dell'arte nostra ha portato un contributo così largo di genialità e di dottrina. Lo sdoppiamento dell'attività, anzi

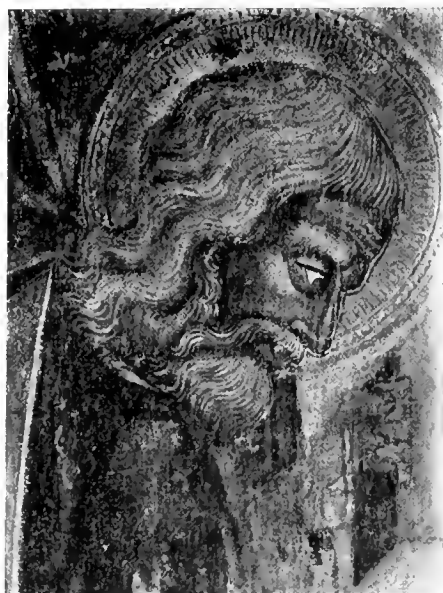
della personalità di Gentile da Fabriano immaginato dal Cantalamessa non trova il suo fondamento nella realtà. Non è vero che noi conosciamo soltanto una parte dell'operosità del maestro: quella di cui egli diede prova dopo che fu tornato da Venezia, donde, fra l'altro, avrebbe tratta la predilezione per le vesti fiorate<sup>1</sup>.

Sarebbe facile ricordare che l'arte in Venezia, allorchè Gentile vi giunse, si trovava in tali condizioni, che il pittore marchegiano dovè dare ad essa molto più di quello che presumibilmente ne prese<sup>2</sup>; e sarebbe anche agevole osservare come l'amore delle stoffe magnifiche e sfarzose, attraverso Gubbio, sia passato nell'arte di Fabriano da quella di Siena, onde, ancor prima di Gentile, Francesco Ghissi e Allegretto Nuzi dimostrarono quanto vivo fosse in loro il desiderio dei bei damaschi ricamati d'oro e di seta.

Vogliamo più tosto rilevare che a noi non pos-

<sup>1</sup> G. CANTALAMESSA, art. cit., p. 10.

<sup>2</sup> P. MOLMENTI, *I primi pittori veneziani*, in *Rassegna d'arte*, settembre 1903. Inoltre, per le influenze di Gentile sull'arte veneziana, cfr.: LERMOIEFF, *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, Brockhaus, 1891, pag. 10; VASARI, *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, ed. critica a cura di A. VENTURI, Sansoni, Firenze, 1896, pref. p. x; W. BODE, *La Renaissance au musée de Berlin*, in *Gazette des beaux arts*, 1889, I, p. 489; H. WEIZSÄCKER, *Das Pferd in der Kunst des Quattrocento*, in *Jahrbuch d. Königl. Preuss. Kunstsamm.*, VII, 49 e segg.; G. F. HILL, *Pisanello*, London, Duckworth, 1905, 37 e segg.



S. VITTORIA IN MATENANO.  
IL TRANSITO DELLA VERGINE (PARTICOLARE).  
(Fot. Santarelli).

sono essere ignote le più antiche forme dell'arte di Gentile, quando pensiamo alla graziosa Madonna del Museo di Berlino, proveniente dalla chiesa di S. Niccolò di Fabriano, e alle cinque tavole della pinacoteca di Brera, già formanti il polittico con-

gioventù e di bellezza sulla *Incoronazione* di Brera, e la materiale somiglianza dei lembi tortuosi delle vesti, l'identità di alcuni particolari, la predilezione di certi procedimenti tecnici, dovranno più tosto farci pensare agli influssi goticizzanti che domina-

vano nell'arte del tempo — onde lo stesso Gentile ad essi non seppe del tutto sottrarsi — e alle tradizioni inevitabilmente comuni alla pittura di uno stesso periodo, in una regione medesima.

Il pittore di S. Vittoria in Matenano si dibatte ancora fra le strettoie delle formule medioevali, che non gli consentono di stampare intiera e profonda l'impronta della propria personalità nell'opera sua. La stessa preparazione dei suoi dipinti è ancora quella della miniatura, tutta a colori chiari impastati su un fondo verdastro, spesso stridenti sul tono locale, che nelle mezzetinte più basse lasciano scoperta la preparazione verdiccia. Nei chiari maggiori la tinta è *sbiancata*, le carni sono quasi sempre ravvivate da pennellate di un rosso troppo vivo sulle gote, sulla fronte e sul collo. In alcuni volti è un convenzionalismo sgradevole, molti atteggiamenti appaiono impacciati, i capelli e le barbe sono disegnati in fili o in ciocche parallele, le labbra semiaperte lasciano spesso intravedere i denti. Qualche figura, come quella di S. Antonio, guarda irrigidita dinanzi a sé, con la insensibilità di un simulacro; altre, come quella di Maria nella scena dell'*Annunciazione*, nelle forme esili e gentili tradiscono un istinto di eleganza, un desiderio di purità e di bellezza che i mezzi dell'artista non riescono ad esprimere intieramente. Pur tuttavia l'ignoto frescante ricerca e trova spesso accenti

di sincerità drammatica, come nel commovente episodio delle due madri della *Strage degli innocenti* e in quell'Apostolo che, inginocchiato, bacia convulsamente le mani della Vergine morente. Chi per questo particolare confronti il *Transito della Madonna* di S. Vittoria in Matenano con altre rappresentazioni dello stesso genere, eseguite anche qualche anno più tardi e da artisti affini, per esempio con quella attribuita a Nello, esistente nella chiesa di S. Lorenzo in Perugia, osserverà facil-



S. VITTORIA IN MATENANO — S. ANTONIO DI PADOVA.

(Fot. Santarelli).

servato nell'oratorio dei Minori Osservanti di Valle Romita presso Fabriano. Orbene, l'esame di queste opere, che Gentile eseguì nelle Marche, prima di intraprendere la fortunosa e lunga serie dei suoi viaggi, ci fa escludere nel modo più assoluto che gli affreschi di S. Vittoria in Matenano siano opera del grande maestro fabrianese. Qui non c'è l'idealità squisita, la precisione del segno, la dolcezza acuta del vero, che, pur fra le incertezze inevitabili, diffondono una così viva luce di

mente che il pittore di S. Vittoria, seguendo l'impulso della sua schietta commozione, si allontana in qualche motivo dalle tradizioni della iconografia consueta. Ma non sempre, in questo suo desiderio di farsi partecipe delle scene pietose che rappresenta, egli riesce a tenere la giusta misura, o meglio i mezzi dell'arte non corrispondono a pieno alle sue intenzioni, e da ciò deriva sovente, fra l'idea dell'artista e la forma che essa assume, uno squilibrio, il quale si traduce in espressioni di dolore tanto esagerate da riuscire grottesche. Nella scena della *Crocifissione*, per esempio, la Vergine e San Giovanni Evangelista manifestano la loro angoscia con una smorfia della bocca; nella *Morte della Madonna* lo strazio degli Apostoli si rispecchia sui loro volti con una ingenuità ridicola e puerile.

Questo dissidio fra l'istinto felice dell'artista e il difetto della sua esperienza si rispecchia anche nella strana disuguaglianza della esecuzione. Il corpo nudo del Cristo crocifisso e quello seminudo di S. Giovanni Battista mostrano una vera confusione di elementi convenzionali ereditati dalla tradizione e di osservazioni tratte direttamente dal vero; alcune mani sono rozze e manierate, altre inaspettatamente belle e mosse con grazia soave, vibranti ancora delle più squisite sensazioni del tatto.

Questi caratteri, ai quali si potranno aggiungere l'uso delle decorazioni di finto mosaico e la convenzione tutta medioevale di rimpicciolire le immagini della terra — rappresentate qui dai ritratti dei due committenti — dinanzi alla figura della divinità, ci fanno attribuire gli affreschi di S. Vittoria in Matenano agli ultimissimi anni del secolo decimoquarto o ai primi del secolo seguente, ad una data cioè non molto lontana da quella segnata sulla base del pilastro, vicino alla porticina per cui si accede nella piccola cappella.

Lo stesso paesaggio della *Crocifissione*, a rocce nude e scagioni quasi paralleli, che, partendo dai lati, s'inclinano fino a incontrarsi ai piedi della croce, rispecchia ancora le abitudini dei pittori del trecento.

Un ultimo elemento di datazione ci è infine fornito dalle scritture che appariscono in un cartello sorretto da S. Giovanni Battista e nel libro che sostiene uno degli Apostoli assistenti alla morte della Vergine. I caratteri di ambedue le scritture sono gotici, ma fra di essi appariscono notevoli diversità, poichè, mentre quelli del libro non sembrano ancora completamente sviluppati, quelli del cartello del Bat-

tista, evidentemente restaurato in epoca molto antica, sono sviluppatissimi e rivelano le abitudini di una mano più abituata alla gotica esotica che alla gotica italiana. Volendo indagare più precisamente le origini di questa scrittura, crediamo



S. VITTORIA IN MATENANO S. GIOVANNI BATTISTA  
(Fot. Santarelli).

di non andare lontani dal vero affermando che alcune lettere, quali la *G* di *Agnus* e la *Y* di *Dey* e di *mundy*, ci riportano con grande probabilità all'uso di queste stesse lettere comune alla gotica francese. Per ciò che si riferisce alla iscrizione che apparisce nella rappresentazione della *Morte di Maria* e che ci è pervenuta intatta, aggiungeremo che l'abbreviazione di *eius* in *ei* è più propria della

minuscola di transizione che della vera e propria gotica, la quale avrebbe indubbiamente preferito *cis*. Così che, tenuto conto della località in cui si trovano le pitture, e facendo la più ampia parte alla considerazione che nei luoghi lontani dai grandi centri lo sviluppo della scrittura, come quello delle forme artistiche, è sempre in ritardo, possiamo ragionevolmente credere che la leggenda del libro sorretto dall'Apostolo non sia più recente della fine del secolo decimoquarto o del primo decennio del decimoquinto.

Nell'oscurità da cui sono ancora avvolte le origini e le tendenze della prima arte apparsa nelle Marche, più difficile riesce identificare l'artista che sulle pareti della chiesa di S. Vittoria in Matenano lasciò una così viva espressione della sua singolare natura e della sua pietà. I caratteri della pittura umbra, insieme con qualche segno dell'arte di Gentile, sono evidenti in quegli affreschi ed il naturalismo volgare di certi volti flosci e corrucciati, la grottesca e forzata espressione del dolore che si traduce con esagerati contorcimenti delle bocche e con un aggrottare delle ciglia in profondi solchi orizzontali, ci fanno pensare a quell'arte folignate, che non soltanto Tommaso e Bartolomeo da Foligno dovettero diffondere per i paesi della Marca d'Ancona<sup>1</sup>.

A questo proposito già il primo riscontro può farsi col trittico donato al Papa Leone XIII in occasione del suo giubileo episcopale ed esposto nella pinacoteca vaticana ancora col nome di Gentile, mentre deve indubbiamente ritenersi opera di uno sconosciuto pittore folignate<sup>2</sup>.

Non diremo noi che il trittico del Vaticano sia uscito dal pennello dello stesso maestro che eseguì gli affreschi di S. Vittoria, ma fra le due pitture è una tale affinità di forme e di particolari stilistici, che facilmente saranno rilevati anche da un superficiale osservatore.

Ben più significanti sono i raffronti che abbiamo potuto fare con alcune pitture esistenti a Foligno nel convento di S. Anna, in una cappella sotterranea dedicata alla beata Angelina.

Le pareti umide e annerite del piccolissimo oratorio mostrano ancora sufficientemente visibili due affreschi, il primo rappresentante la *Crocefissione*, il secondo la santa titolare della cappella nell'atto di

pregare. La tecnica di questi dipinti, in cui la preparazione verdastra è velata da tinte chiarissime e rilevata nelle carni da un rosso troppo acceso, ci fa pensare agli affreschi di S. Vittoria in Matenano, ma, se dai caratteri generali scendiamo all'esame dei segni più particolari dei due gruppi di pitture, le somiglianze divengono ben più importanti e persuasive. Il pittore di Foligno dà vita a figure sottili, esageratamente magre, dalle mani lunghe e scarne, dalle dita aperte e disgiunte, dalle bocche serpeggianti, in cui le labbra sono tinte di un bel cinabro sempre ugualmente vivo, senza riguardo agli effetti del chiaro-scuro. I capelli sembrano serpenti, gli occhi dalle grandi arcate sopraccigliari mostrano il bianco della sclerotica che più vivamente si accende vicino all'iride e hanno palpebre ampie, che formano in basso, proprio sotto il bulbo, una rigonfiatura a sacchetto. Le orecchie sono brevi, con la conca esageratamente grande e il lobo piccolissimo; sotto la gola tutte le figure, ma specialmente quelle femminili, hanno un'abbondanza di adipe che contrasta con la loro magrezza. Alcune di queste caratteristiche, quest'ultima specialmente, le ritroviamo in Gentile da Fabriano, tutte appariscono nelle pitture di S. Vittoria in Matenano. Se non che qui ci si palesa una maggiore abilità nel drappeggiare le pieghe, le quali hanno origine quasi sempre dai movimenti e dalle attitudini delle figure e si dispongono logicamente in larghi partiti, con ricchezza di espedienti semplici e veri. Non oseremo pertanto affermare recisamente che il pittore della cappella della beata Angelina sia il medesimo che dipinse le storie della vita della Vergine nella chiesa benedettina di Santa Vittoria in Matenano — se bene il sospetto sia legittimo e fondato — ma riteniamo indiscutibile che, se pure gli esecutori furono diversi, unica è la tradizione e la ispirazione da cui l'arte loro deriva.

Nella pinacoteca comunale di Fabriano si conserva una tavola semicircolare alta m. 1,70 per m. 1,94 di larghezza, nella quale è rappresentata la *Morte della Vergine*. Sebbene eseguita almeno quaranta anni più tardi degli affreschi di S. Vittoria, questa lunetta, che apparve nell'esposizione di Macerata con l'erronea attribuzione ad Antonio da Fabriano, ha con essi notevoli analogie stilistiche e iconografiche, e attesta la permanenza nelle Marche della tradizione artistica che risale e mette capo a Gentile. Le bocche semiaperte degli Apostoli lasciano spesso vedere i denti; l'esecuzione delle

<sup>1</sup> GIANASORIO A. *Ottocento e di Ciccarello pittore e marchigiano* (Vol. XI), in *Viaggi e studi in Italia*, 1890, pag. 182.

<sup>2</sup> MARTELLI G. *Archivio storico dell'arte*, 1890, fasc. V-VI.

barbe e dei capelli è similissima a quella che vediamo nei dipinti di S. Vittoria, gli occhi della Vergine morta nell'una e nell'altra pittura sono esageratamente rigonfi; in tutte le figure della tavola di Fabriano le palpebre formano sotto il bulbo oculare il solito sacchetto; qui, come a S. Vittoria, il chiaro delle canne nasali è sempre una linea retta senza interruzione, le orecchie, dal lobo piccolissimo, mostrano la stessa esagerazione nella curva dell'antelice. Inoltre le due rappresentazioni simili hanno figure quasi ripetute; per esempio il santo posto immediatamente alla destra della Vergine <sup>1</sup> nella tavola

della pinacoteca fabrianese si ritrova uguale a S. Vittoria.

Ma l'ignoto artista che in pieno quattrocento dipinse la tavola destinata a qualche chiesa di campagna, si attenne più rigidamente alle formule consacrate dalla tradizione iconografica, mentre in S. Vittoria, nella più rapida trattazione dell'affresco, il suo sconosciuto predecessore trovò accenti inusitati di sincerità e di commozione, avvicinandosi quasi alla grande arte che Gentile sul principio del secolo decimoquinto condusse trionfalmente attraverso l'Italia.

ARDUINO COLASANTI.

<sup>1</sup> L'*Assunzione*, che nella tavola di Fabriano si vede sul punto più alto della centina, fu completamente ridipinta.



S. VITTORIA IN MATENANO — IL TRANSITO DELLA VERGINE (PARTICOLARI).

(Fot. Santarelli).

## TESSERE ARTISTICHE DEL SETTECENTO.

I.

BIGLIETTI DA VISITA — PARTECIPAZIONI — CARTE D'INVITO.



I lettori dell'*Emporium*, cui tanto spesso si illustrano monumenti della così detta grande arte — come se esistesse un'arte grande e un'arte piccola, mentre sono grandi o mediocri soltanto gli uomini che la praticano — ai lettori dell'*Emporium* che vedono così spesso sfilare, su queste pagine, basiliche e templi venerandi per l'antichità tele e palazzi, statue e castelli, bassorilievi ed affreschi in cui palpita il genio della Rinascenza italiana, non riuscirà sgradito che si parli anche di queste modeste opere d'arte, create per la vita di un giorno, destinate, non a restare, come gli *ex-libris*, ma ad essere forse ammirate e distrutte nello stesso istante, di questi minuscoli *petits riens* materiatî di grazia e di gentilezza, oggetto delle cure più gelose, un tempo, degli artisti e dei committenti, oggi soltanto di qualche raro collezionista. « De minimis non curat Praetor » ammonisce la sapienza del diritto romano; ma anche *de minimis* deve occuparsi chi ama l'arte e vuole studiarla e scoprirne le bellezze pur nelle forme meno pretenziose, in quelle manifestazioni più umili che pos-



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

sono valere tuttavia a meglio l'immeggiare le tendenze, il gusto, il costume, il pensiero di un'età.

\*  
\*  
\*

« Souvent, quoique léger, je lasse qui me porte.  
Un mot de ma façon vaut un ample discours.  
J'ai sous Louis le Grand, commencé d'avoir cours;  
Mince, long, plat, étroit, d'une étoffe peu forte.

Les doigts les moins savants me taillent de la sorte,  
Sous mille noms divers je parais tous les jours,  
Aux valets étourdis je suis d'un grand secours.  
Le Louvre ne voit point ma figure à sa porte.<sup>1</sup>

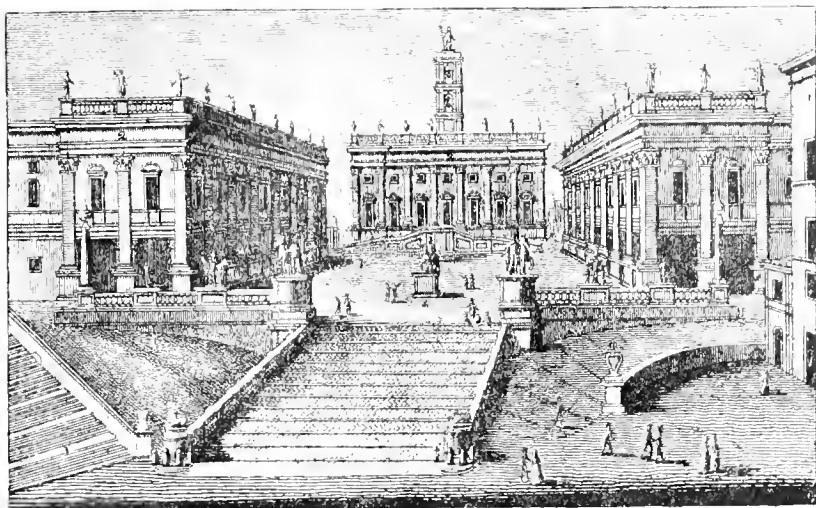
Une grossière main vient la plupart du temps  
Me prendre de la main des plus honnêtes gens:  
Civil, officieux, — je suis né pour la ville.

Dans le plus dur hiver j'ai le dos toujours nu;  
Et, quoique fort commode, à peine m'a-t-on vu,  
Qu'aussitôt négligé, je deviens inutile.

In questo curioso indovinello un poeta francese della seconda metà del secolo XVII, Bernard de La Monnoye descriveva la carta di visita, il sottile cartoncino che, anche oggi come a' tempi suoi, con la stessa inconsapevolezza, ora ci porta, di là dai monti,

<sup>1</sup> Il risaputo che il Louvre, sebbene residenza ufficiale dei Re di Francia, fu di rado abitato dalla Corte, e non mai da Luigi XIV in poi.



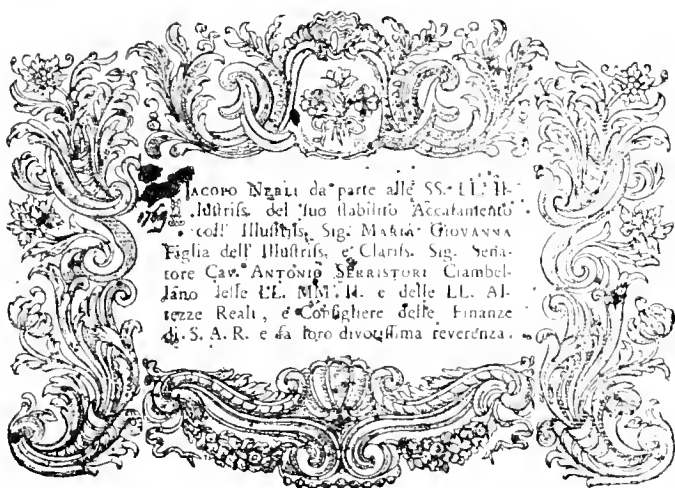


*Fasteggiandosi le A.ze delle M.M. L.R. I.e R. dalla Municipalità  
di Roma è invitata ad intervenire alla Festa, che si darà nel  
Palazzo del Campidoglio, la sera del 22. Aprile alle Ore 7.*

*Il Biglietto è personale, e sarà presentato alla Porta  
L'accesso delle Camere sarà per Campo Vaccino, e verrà chiuso alle Ore 8.*





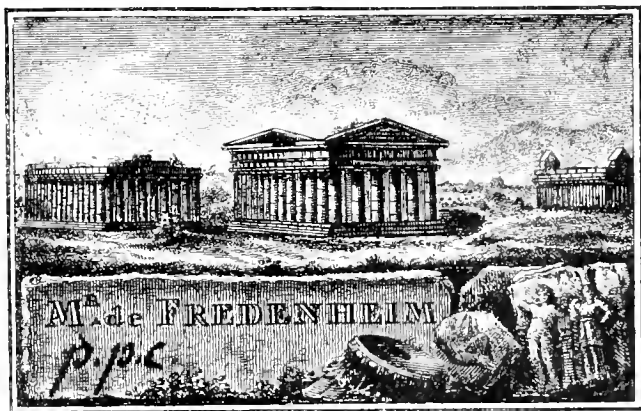


PARTECIPAZIONE DEL MATRIMONIO NERLI-SERRISTORI (SEC. XVIII).  
COLLEZIONE DEL DR. PICCINI

di là dai mari, il dolce ricordo di una persona amica, forse dimenticata, ora ci dà a bruciapelo l'annuncio che qualche petulante seccatore ci aspetta nella stanza d'ingresso! Ma dalle parole del verseggiatore francese non è lecito arguire che fossero in voga nel seicento carte da visita illustrate: d'altronde di quel tempo non ci sono pervenuti saggi che dimostrino essere stato allora il biglietto da visita nulla di più o di meglio d'una semplice cartolina col nome della persona o inciso, o stampato, o scritto a mano. Però se l'uso di dare forma artistica ai biglietti di visita è di data relativamente recente, remotissima invece è l'origine del biglietto stesso, tanto che se voi voleste sapere quando e da chi esso fu inventato, io, col miglior volere di questo mondo, non potrei appagare la vostra curiosità. Chi lo può dire? Dai Cinesi forse, perchè oramai che cosa abbiamo noi scoperto o inventato che non avessero già trovato o scoperto qualche migliaia di anni fa i piccoli nomini del Celeste impero? È probabile che il biglietto da visita, o qualche cosa che ne facesse le veci, fosse adoperato anche prima; perchè esso, in una forma o in un'altra, deve essere tanto antico quanto l'uso della visita stessa che portava e porta con sè la necessità per il visitatore di la-

sciare una traccia del proprio passaggio dalla casa altrui, un segno — fosse una pietra, una lastrina di metallo o di cera, una tessera di pergamena o di carta — che rappresentasse qualche cosa di più tangibile di un nome affidato alla labile memoria di un servo, fosse uno schiavo Trace o un lacchè incipriato, in calzoncini corti. L'origine del biglietto da visita si perde, dunque, nella notte dei tempi, e senza risalire troppo indietro e menzionare l'uso fatto dai Romani di tessere di cera sulle quali il visitatore incideva con lo stilo il proprio nome, ricorderò come già verso la metà del cinquecento, secondo attestano alcuni documenti, si adoperassero carte da visita della forma e del tipo di quelle odierne: cioè rettangoli di carta con un molto,

con l'arme e il nome del visitatore. Ma nulla ancora troviamo, in quel tempo, che accenni all'intento di decorarle artisticamente, perchè le cartelline ornate di figure di alabardieri, di moschettieri e di mercanti che si conservano nel Museo civico di Venezia e che risalgono senza dubbio alla fine del cinquecento, non sono a parer mio biglietti da visita per parecchie ragioni, tra le quali non ultima questa: che mancano dello spazio sufficiente per notarvi il nome. Comunque, anche se nel sec. XVI cominciarono ad usarsi biglietti con rappresentazioni figurate, presto si dovette ritornare, come attesta Bernard de La Monnoye, alla



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.

semplicità dei biglietti col solo nome e cognome, insieme con i quali si adoperarono bene spesso, per il medesimo ufficio, carte da giuoco, recanti sul verso bianco il nome della persona, e forse l'indicazione della sua professione e della sua dimora. Anzi tali carte furono adottate, verso la fine del seicento e al principio del secolo seguente, quasi generalmente, come fanno supporre i numerosi esemplari che se ne trovano in quasi tutte le col-

te in quel tempo le mode che irraggiavano da Parigi, culla del buon gusto. In Italia, anzi, l'uso del biglietto da visita artistico divenne anche più popolare che altrove e non rimase ristretto ai personaggi ufficiali e alle persone di alto ceto; vi si diffuse un poco più tardi, ma più profondamente, e vi restò più a lungo; mentre nei paesi tedeschi tale moda poco o punto fu accolta e nella stessa Inghilterra, dove pure fiorì con esemplari notevolissimi per magistero d'arte,



COLLEZIONE DI MR. HENRY PRIOR.

lezioni del genere, e che dimostrano, fra altre cose, come le signore preferissero per uso loro le carte di fiori e di cuori.

Quanto ai biglietti da visita con rappresentazioni artistiche, la loro comparsa e la loro diffusione è relativamente tarda. Bisogna giungere in pieno settecento — nel secolo delle raffinate eleganze e delle mode più ricercate e galanti — per imbatterci nei primi biglietti con composizioni ornamentali e figurate, di cui l'uso dovè incominciare ad apparire in Francia durante la Reggenza e il Regno di Luigi XV, per poi diffondersi velocemente, durante il Direttorio e il primo Impero, in Inghilterra e soprattutto in Italia, dove si ripercuotevano così prontamen-

te non penetrò nelle classi medie della popolazione e tramontò rapidamente.

Assai più tarda di quella delle carte da visita fu la comparsa delle partecipazioni di nascita o di matrimonio stampate o incise, ornate di fregi o di rappresentazioni figurate; ancora negli ultimi decenni del secolo XVIII l'uso ne era ristretto all'alta aristocrazia che lo considerava quasi un privilegio<sup>1</sup>; la Rivoluzione lo democratizzò e lo diffuse anche in Italia, ma sempre limitatamente; finchè poco dopo l'Impero la partecipazione illustrata e incisa cominciò ad essere sostituita dalle carte con semplici or-

<sup>1</sup> J. GRAND CARTERET, *Vieux papiers, Vieilles images*. Paris, Le Vasseur & C., 1896.

namenti tipografici. S'intende per ciò come tali esemplari scarseggino nelle collezioni e come anche più raramente vi si veggano rappresentate le carte d'invito a balli, a feste e a banchetti, tanto privati che ufficiali, considerato che soltanto in una cerchia ristrettissima di persone si presentavano le occasioni che potevano far creare carte di quella specie. Nondimeno, certo è che dai primi anni del settecento in poi e durante l'Impero e la Restaurazione l'uso dei biglietti artistici d'invito a feste pubbliche o di Corte fu costante, e che spesso anche da privati si adottò tale usanza in occasione di grandi ricevimenti



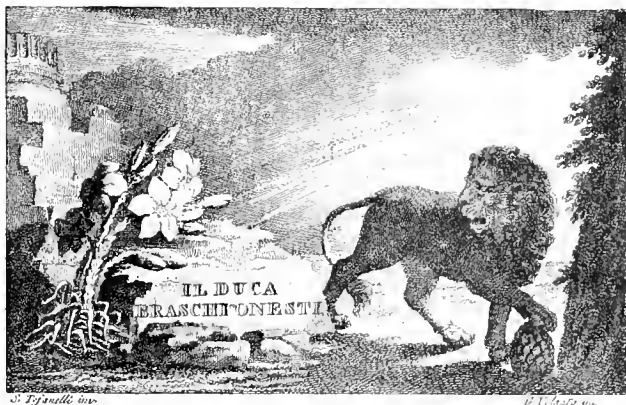
COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

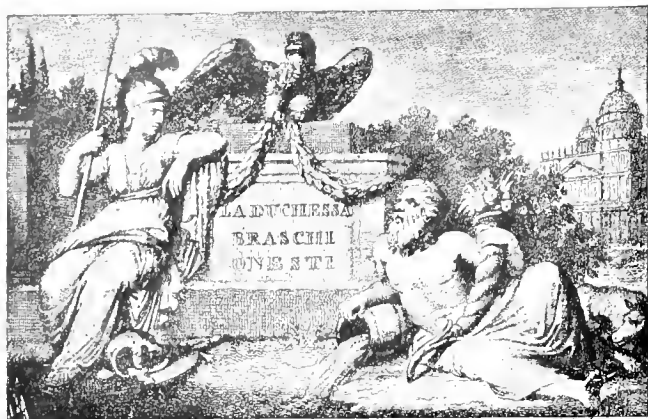
recanti solo la dicitura litografata. — A queste illustrazioni modeste e leggiadre, sia che ornassero un invito o una partecipazione o una semplice carta da visita, non sdegnarono, siccome accennai, di portare il contributo della loro perizia insigni campioni dell'arte. I pittori più noti, i disegnatori più apprezzati, i più squisiti bulinisti e acquafortisti — si chiamassero Fragonard o Cochin, Bartolozzi o Moreau, Morgheghen o Eisen, Volpato o Cipriani o Rosaspina o Schiavonetti, profusero tesori di grazie attorno a questi leggeri nonnulla, decorandoli di fiori e di nastri, di trofei e di stemmi, di putti

o di balli, ai quali doveva conferire maggior fasto e decoro il biglietto d'invito con una vignetta firmata da qualcuno dei più celebrati artisti del tempo. Per gl'inviti a pranzo vedremo poi come fossero in uso, presso le famiglie nobili, carte illustrate con uno spazio in bianco da riempire volta per volta col nome dell'invitato e con le indicazioni del giorno e dell'ora del banchetto, carte che andarono a poco a poco perdendo, durante il secolo scorso, i loro fregi e le loro illustrazioni per assumere la forma semplice degli odierni inviti a pranzo



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.





COLLEZIONI DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

giocondi e di snelle figurine di donna, di simboli e di allegorie in cui par di scorgere un riflesso della vita gaia del tempo, fatta di eleganza, di spensieratezza e di piacere.

Quanti di questi piccoli capolavori non saranno andati subito distrutti per sempre senza che neanche un saggio ne sia pervenuto a noi? È facile arguirlo; d'altronde quella era la sorte cui dovevano, per la loro natura, essere necessariamente destinati, e c'è già di che rallegrarsi se la pazienza, la tenacia e l'amore di pochi raccoglitori hanno valso a rintracciarne un certo numero che ci permette di avere idea della varietà dei motivi di decorazione scelti dagli artisti e del fine senso d'arte onde molti di costoro seppero tradurli.

E ora accompagnami, lettore, tra le cartelle di qualche collezione, e diamo insieme uno sguardo ad alcuni tra gli esemplari più interessanti e più caratteristici.

\*  
\*  
\*

Le tessere artistiche qui riprodotte e quelle che formeranno oggetto di un secondo articolo, appartengono in piccolo numero al Gabinetto delle Stampe annesso alla R. Galleria Nazionale d'arte antica in Roma, al Museo civico di Venezia a un gentiluomo inglese, residente a Milano, Mr. Henry Prior,

autore insieme col sig. Bertarelli della nota pubblicazione sugli *Ex libris* italiani; ma in massima parte sono tratte dalla collezione di un illustre medico romano, il signor Dr. Giovanni Piccinini, appassionato amatore di antiche stampe, il quale ha occupato e occupa i brevi riposi che le cure della professione gli consentono, nella formazione d'una raccolta che senza dubbio va annoverata tra le primissime del genere. A lui e a Mr. Prior, che con tanta liberalità hanno messo a mia disposizione tutto il materiale che posseggono e che con squisita amabilità mi hanno concesso di riprodurre quanti esemplari ho richiesto, mi sia consentito di porgere qui pubblicamente vivissime grazie.

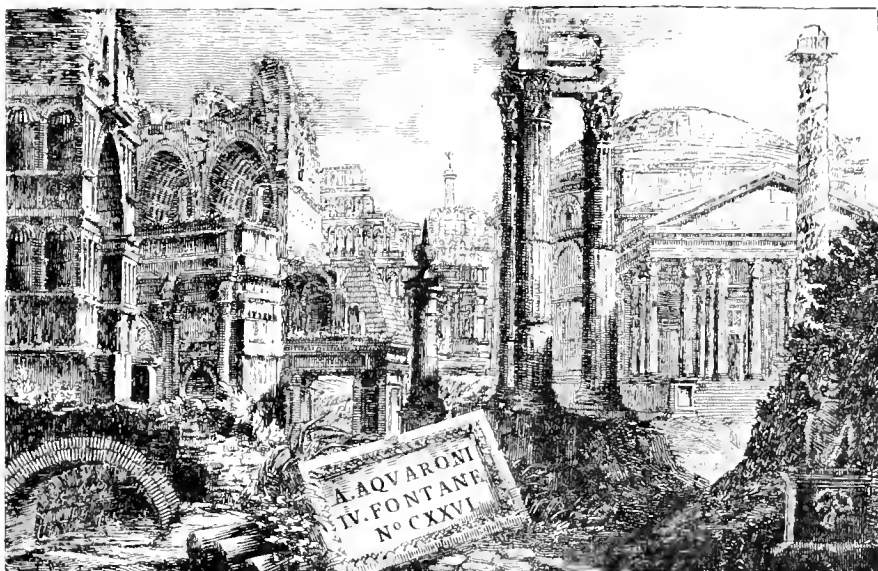
Dall'esame anche soltanto dei saggi qui pubblicati apparirà subito come, eccettuate le carte di invito che recavano sempre il nome della persona o dell'istituto che offriva la festa, il ballo, il banchetto, le carte di visita e anche le partecipazioni fossero di due specie: o strettamente personali, o tali che potessero servire a chiunque ne facesse acquisto e riempisse a mano o a stampa le indicazioni necessarie. Le prime, che si fanno notare generalmente per la loro maggiore bellezza ed erano fatte per persone facoltose o di assai elevata posizione sociale, dovevano essere commesse direttamente all'artista, al quale con tutta probabilità si suggeriva



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

anche il motivo della rappresentazione: rappresentazione che aveva quasi sempre qualche riferimento al nome, o alla professione, o alla possidenza, o ai gusti della persona, e portava la sua arme di famiglia o un accenno a qualche vicenda della sua vita: un qualcosa insomma che individualizzasse il biglietto e lo rendesse personale. E queste carte da visita recavano il nome del committente, inciso dall'artista, ma avevano talvolta soltanto uno spazio bianco nel quale esso potesse, per dare maggior

o stampato, e si distinguono per minore finezza — sebbene alcune possano rivaleggiare con quelle personali — e per la qualità dei motivi che erano i più generici, come quelli che dovevano adattarsi a qualsiasi persona: per esempio fregi floreali, ornati geometrici, vedute di luoghi, di monumenti, ecc. E per la stessa ragione una scena di contratto nuziale, o le figure degli sposi davanti al magistrato, una culla, o un amorino erano le rappresentazioni che più frequentemente si vedevano sulle partecipazioni



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

valore al biglietto, scriverlo di suo pugno.

Si trovano, poi, specialmente in Italia, dove l'uso del biglietto da visita figurato andò acquistando terreno anche tra le classi meno ricche, carte popolari, semplici *passé-partouts*, che ebbero diffusione un po' più tardi e che, riuniti in fogli, dovevano essere in vendita, alla portata di tutte le borse, nelle botteghe dei cartolai. I collezionisti che mi hanno fornito gli esemplari qui riprodotti, conservano alcuni di questi fogli nei quali sono incise, l'una vicina all'altra, carte da visita uguali o differenti, ma tutte col nome in bianco. Naturalmente simili carte recano sempre il nome scritto a mano

nuziali o di nascita che si trovavano in commercio<sup>1</sup>.

Tra le carte personali qui riprodotte troveremo esemplari pregevolissimi per eleganza di linee e per accuratezza di fattura. Ecco intanto due biglietti

<sup>1</sup> A questa categoria, di carte non personali, appartengono in genere le partecipazioni funebri illustrate. L'uso di dare notizia d'una morte, invece che con una lettera manoscritta, con un biglietto stampato era molto più antico di quello di servirsi di partecipazioni stampate in occasioni di nascite o di matrimoni; ma s'intende come, per le condizioni di spirito della famiglia del defunto e per la ristrettezza del tempo in tali circostanze, la moda di decorare artisticamente codeste partecipazioni difficilmente potesse attecchire, e come non si trovino saggi di tali tessere eseguite per commissione. La partecipazione funebre reca molto spesso il solo testo a stampa, e quelle che portano fregi tipografici o vignette incise sono esemplari commerciali.

da visita incisi da Bartolozzi, uno per Mrs. Parker, dimorante a Londra, Sackville Street, l'altro per il sommo pittore inglese Sir Joshua Reynolds. Ciò che soprattutto rende notevoli questi biglietti di fronte agli altri che illustreremo, è la sobrietà della composizione; guardate il biglietto di Reynolds:

ma a metterlo più in evidenza, ed egli incide, infatti, al grandissimo tra i grandi pittori inglesi, un biglietto della massima semplicità nel quale noi sentiamo come tutta la forza della composizione sia racchiusa in quella corona d'alloro col nome glorioso, e come tutto il resto non abbia altro af-



COLLEZIONI DEL MUSEO CIVICO DI VENEZIA

quale artista non sarebbe stato tentato, dovendo ornare una cartellina col nome di tanto uomo, di accumulare simboli e motivi di decorazione che volessero significare il più possibile? Ma Bartolozzi non dimentica che la composizione di un biglietto di visita non deve essere fine a se stessa, ma deve avere solo un valore di pura decorazione, e che i diversi elementi che si compone debbono tendere a un unico fine, cioè la cosa principale,

il cui scopo non è di far convergere l'attenzione su quelle tre parole<sup>1</sup>.

Ma non è questa la norma cui più spesso artisti insigni si attenero nell'ornare biglietti da visita.

<sup>1</sup> Questo biglietto è assai raro. L'ultimo biografo di Bartolozzi, Andrew W. Tuer, la trova registrata (I, 186) come *very scarce*, insieme col *funeral ticket* di Sir Joshua, nel catalogo della vendita di stampe di Sir Mark Masterman Sykes che ebbe luogo nel dicembre 1824, ma non la ricorda, poi, come un vero e proprio biglietto da visita di Reynolds nel catalogo generale delle opere di Bartolozzi (II, 159), dove nota la carta di Mrs. Parker disegnata da Cipriani (II, 150).



Lo stesso Morghen, quando incideva la mirabile carta del senatore Lorenzo Bartolini<sup>1</sup>, sembra perdesse di vista il carattere particolare di tali opere d'arte, quel carattere che egli conservava, invece, così bene nel biglietto del marchese Vincentini<sup>2</sup>, di una nobiltà di concezione veramente classica.

A simili osservazioni si presterebbero anche il biglietto dell'incisore Antonio Aquaroni, eseguito, natu-

menti antichi, e che dimostra da solo quanto fossero stretti i legami che avvincevano l'abilissimo prospettivo al Piranesi, suo maestro — quello della contessa Matilde Stelluti Scala in Vallemani, disegnato da Palagi e inciso dal Rosaspina, l'altro del conte Vallemani, che è opera degli stessi artisti e nel quale sono armonicamente intrecciati festoni e trofei, tralci di vite e corone, lauri e bandiere che sem-



COLLEZIONE DEL MUSEO CIVICO DI VENEZIA

ralmente, da lui stesso — un biglietto che porta una rappresentazione addirittura fantasmagorica di monu-

brano simboleggiare tutta la grazia e la gloria dell'Impero. Ma specialmente nelle due carte dise-

<sup>1</sup> Non si tratta, come si sarebbe autorizzati a credere, del famoso scultore Lorenzo Bartolini, anch'egli toscano e senatore, il quale contese a Canova e a Thorwaldsen il primato nella scultura al principio dell'ottocento, e riuscì a infondere calore di vita all'arte, dominata allora dal neo-classicismo. Avverte, infatti, il Palmerini (*Opere d'intaglio del cavaliere Raffaele Morghen*, Firenze, Pagni, 1824), il quale scriveva quando il Morghen era ancor vivo, che il celeberrimo incisore incominciò il biglietto nel 1797 per il senatore Bartolini Baldelli e che lo lasciò incompiuto per la morte della persona cui era destinato. L'esemplare riprodotto si palesa appunto come una prova tirata su un rame incompiuto e non munito ancora della firma dell'artista, che è manoscritta. L'incompletezza si rivela particolarmente nella figura della Fama che

regge lo stemma e nella scritta, mentre la veduta di Firenze, che è nel fondo, appare del tutto finita.

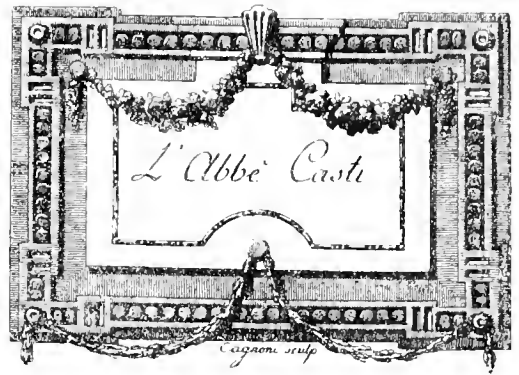
Le carte da visita incise da Morghen sono piuttosto rare: lo stesso Palmerini ricorda, oltre le due per il Bartolini e per il Vincentini, soltanto due *pass-partouts* e un biglietto per la signora Arianna Pessuti. Meno rare sono le carte incise da Giovanni Volpato, suocero e maestro di Morghen, qui ne furono riprodotte due: quelle del duca e della duchessa Braschi-Onesti.

<sup>2</sup> Un altro esemplare identico a questo si conserva nella collezione del Gabinetto delle Stampe in Roma; è identico, meno che nella scritta, la quale reca il nome del CAVALIERE GABRIELE VINCENTINI. E' lecito arguire che il rame portasse da prima questo nome e che poi, divenuto marchese il cav. Gabriele, la





COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

— particolarmente quello che reca nel fondo la veduta di Venezia con la Dogana di mare, l'ingresso del Canal grande e, in lontananza, la Giudecca — piuttosto due quadri ridotti in piccole proporzioni che non due carte da visita: i nomi ci sono, ma potrebbero non esserci, e non verrebbe per questo a mancare alcun elemento indispensabile.

Poichè ci troviamo nell'Olimpo dei grandi artisti, restiamoci ancora un poco per osservare altre due opere: una, il biglietto d'invito al ballo dato il 17 aprile 1775 alla *Mansion House* dal Lord Mayor Sir John Wilkes<sup>1</sup>; l'altra, l'invito al

<sup>1</sup> Di questa tessera si conserva nel Ga-

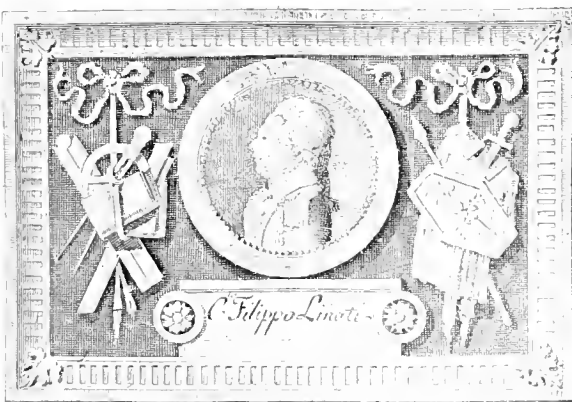


COLLEZIONE DI MR. HENRY PRIOR.

*Bal paré* dato a Versailles il 9 febbraio 1747 per festeggiare le seconde nozze del Delfino di Francia — di colui che sarebbe stato Luigi XVI, se la morte non l'avesse colto ancor giovane nel 1765 — con Maria Giuseppina di Sassonia, figlia del re di Polonia. Il primo è disegnato da Cipriani e inciso da Barto-

binetto delle Stampe in Roma un altro saggio recante inciso, sotto la scritta, un largo basamento che forse esisteva anche nell'esemplare qui riprodotto, tagliato proprio sotto l'ultima riga. Conviene avvertire, per altro, che nell'esemplare della Corsiniana il tondo su cui sono incise le parole è tratteggiato; non così in quello del Dr. Piccinini.

Questa tessera fu eseguita da Bartolozzi per il ballo del 1775 e servì poi, durante una ventina d'anni, per molte altre feste date alla *Mansion House* (Tuer), op. cit. I, 494. S'intende che ogni volta la scritta doveva essere raschiata e sostituita.



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA

lozzi, il secondo è opera esclusiva di Cochin *fils*, uno degli artisti più celebrati della seconda Rinascenza francese.

Cochin *fils*, disegnatore e incisore dei « Menus Plaisirs » uno dei servizj di Corte più importanti durante gli ultimi decenni dell'*ancien régime*, era stato l'artista ufficiale delle cerimonie — funerali e danze!

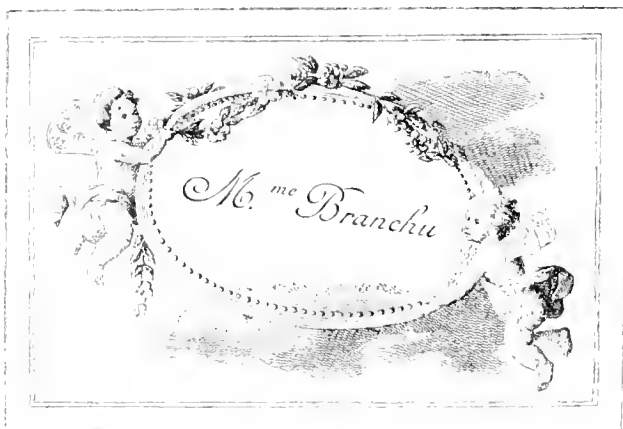
— che si erano seguite a Corte nei primi tempi del regno di Luigi XV: le grandi feste del 1739 per le nozze della figlia maggiore del Re — *Madame Première* — con l'infante Don Filippo, le nozze del Delfino, nel 1745, con Maria Teresa di Borbone, i solenni funerali di *Madame la Dauphine*, morta pochi mesi dopo, le seconde nozze del 1747.....

Quanti tra noi conoscono quei disegni: vi rivive tutto il fasto della Corte più fastuosa, reso con la fedeltà di un osservatore acutissimo del costume del tempo; e aggiunto di una incomparabile finezza

di esecuzione, in cui le corolle dei fiori, rese petalo a petalo, le cornici degli stucchi e dei mobili, le decorazioni, le carni, le vesti, le parrucche, le armi sono studiate, penetrate, accarezzate da un soffio d'arte che anima tutto ciò che sfiora? Non troppi credo, e perciò sono doppiamente lieto di poter offrire la riproduzione di questa tessera di Cochin, la quale, nella ricchezza della composizione, nella letizia e nella vivacità dei suoi fiori, dei suoi nastri, dei suoi puttini balzanti fra gli strumenti musicali e le volute *rocaille*, è sufficiente a darci esemplio della gaiezza e della festività di queste piccole opere curate con tanto amore e delle altezze d'arte che esse talvolta raggiunsero.

Accanto all'invito per le nozze del Delfino di

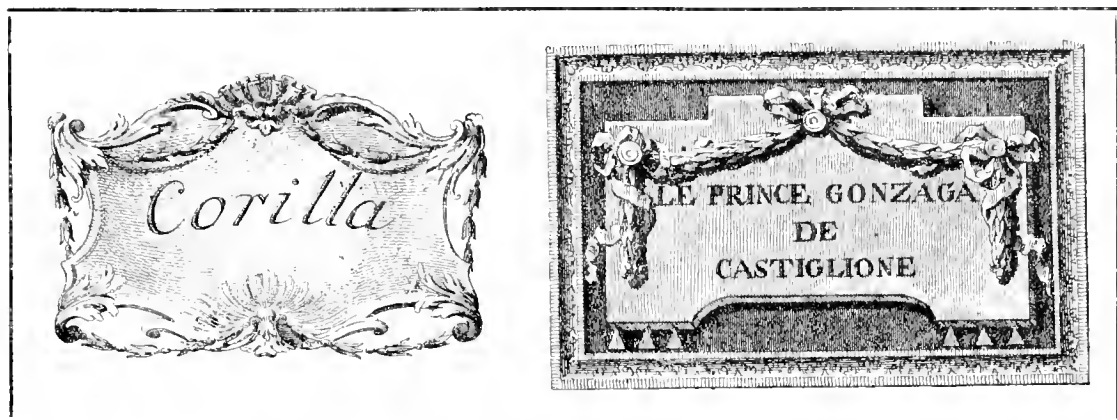
Francia sarà veduta volentieri un'altra tessera che, se non presenta lo stesso pregio artistico di quella, ha, tuttavia, non comune valore storico: alludo alla carta d'invito alla festa data il 22 aprile 1810 dalla Municipalità di Roma per le nozze di Napoleone I con Maria Luisa. Il



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.



COLLEZIONI DEL DR. PICCINI.



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

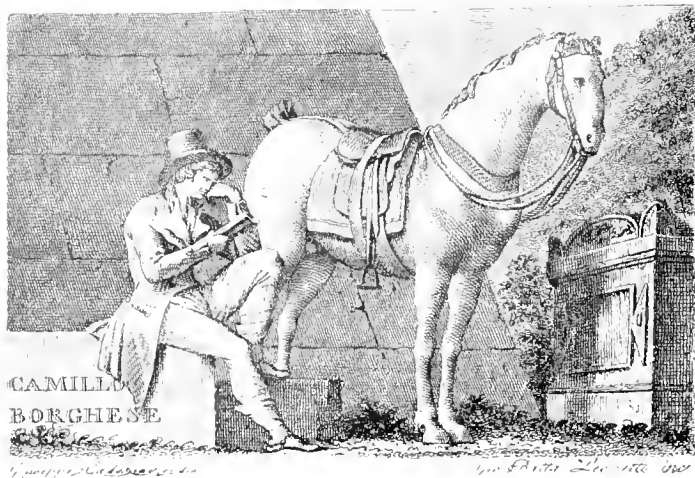
biglietto reca una grande veduta dei palazzi capitolini nei quali appunto celebravasi l'avvenimento: sul dorso porta impresso, come sigillo, l'aquila imperiale incoronata e, manoscritto, il nome dell'invitato. L'esemplare del Dr. Piccinini servì per l'ingresso del *Sig. Duca Cesarini*.

Tornando alle carte da visita, eccone altre, le quali sono, anch'esse, di notevole interesse, meno per il loro valore artistico, che per le persone cui appartennero o per la singolarità della rappresen-

tazione. Ecco il biglietto del Marchese Girolamo Lucchesini — ciambellano e ambasciatore di Federico Guglielmo di Prussia — il quale ebbe momenti di grande notorietà in Europa per il suo intervento in importanti avvenimenti diplomatici; ecco il biglietto del Conte de la Genga, Arcivescovo di Tiro e Nunzio apostolico, che poi fu Pontefice col nome di Leone XII; ecco quello dell'abate Casti, eseguito da Cagnoni, un incisore affatto sconosciuto che si rivela artista di gusto nell'altro



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.

biglietto fatto per la Marchesa Crotti Fraganeschi e ornato di putti sonanti e danzanti<sup>1</sup>; quello del Principe Orazio Borghese con la scena, nel fondo, del Coclitè al ponte; quello di Madame Branchi (Rosa Carolina Lavir Chevalier, sposa del ballerino Branchi), una delle più celebri artiste di canto dei primi anni dell'ottocento e insuperata interprete sulle scene dell'*Opéra* della musica di Gluck e di Spon-tini — un biglietto leggiadro, civettuolo, elegante quale appunto conveniva a un'artista di teatro — ; ecco un omaggio a Montgolfier e alla sua recente invenzione: un areostato che si libra, nel biglietto della Marchesa Porzia Patrizi<sup>2</sup>, su quella splendida villa di Porta Pia, decorata da Pannini, che andò quasi completamente distrutta nell'assedio del '49; ecco infine la carta da visita di colei che tenne lo scettro della po-tenza, del fascino e dell'intelligenza tra le donne del tempo suo, di Paolina Bonaparte, moglie di quel

<sup>1</sup> Il nome di questo biglietto dovette essere ritorcato in seguito da persona non scelta, basta osservare gli occhi dei due atti insieme.

Del Cignoni non mi è riuscito di tra-  
re notizia alcuna, sebbene io sia in grado  
di averne tre carte da visita incise da  
lui, per il sig. Filippo Linati in  
cui l'artista a Milano, come attesta  
la data, è vivente recente il

La Marchesa fu sostituito sul rame  
dal sig. A. PANNINI, e il biglietto  
fu allora ingesso alla villa

Camillo Borghese cui è legato il triste ricordo di tanti tesori dell'arte nostra da lui ceduti a Napoleone; degli antichissimi monumenti Gabini che sono oggi al Louvre e orna-  
vano un tempo le sale di quel Casino Borghese dove la bellezza di Paolina rivive nella nudità con-  
sapevole e ammaliatrice del marmo canoviano<sup>1</sup>.

Un nome strano — Corilla — si legge sopra un biglietto da visita doppio, che porta sull'altro lembo il nome del Principe Gonzaga di Castiglione<sup>2</sup>. Chi è Corilla? Non ricordate? Maria Maddalena Morelli, la famosa improvvisatrice pistoiese, che assunse in Arcadia il nome di Corilla Olimpica e fece tanto furore durante la seconda metà del set-  
tecento da fornire trent'anni dopo a Mme. de Staël, se non la trama, certo l'idea della sua *Corinna*. Non ricordate le sue avventure e le sue peripezie, che l'Ademollo<sup>3</sup> ha narrate in un grosso volume,

<sup>1</sup> Il biglietto porta soltanto il nome di PRINCIPESSA BORGHESI, ma appartenendo alla stessa epoca dell'altro col nome di Camillo Borghese, ed essendo evidente, per il modo come è distribuita la composizione, che di quell'altro appunto formava il pendant, non può esservi dubbio che esso abbia appartenuto a Paolina.

<sup>2</sup> Si noti la grandissima somiglianza tra il biglietto del Principe Gonzaga e quello del Conte de la Genga, forse eseguiti dallo stesso artista, o presi dallo stesso modello.

<sup>3</sup> A. ADEMOLLO, *Corilla Olimpica*, Firenze, C. Ademollo, 1887.



2. opera del

Fontana inc.

COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.



gli entusiasmi e i malumori che essa suscitò in Arcadia e fuori, in ispecie durante la sua permanenza a Roma, e la sua incoronazione solenne in Campidoglio, il 31 agosto 1776, quell'incoronazione che fu pretesto di accanite lotte politiche tra loyolisti e antiloysliti e tanto dette da fare a preti, a cardinali, ad arcadi.... e a Pasquino? Il Principe di Castiglione era suo protettore e si fece in quattro, pover'uomo, per lei in quell'occasione: pare che la poetessa, la quale già s'avvicinava peraltro alla cinquantina, non glie ne fosse ingrata, se dobbiamo credere a ciò che quel biglietto doppio può lasciar sospettare ai maligni.

Un'altra carta originale è quella del Marchese Ginori che si fa rappresentare appunto nell'atto di andare a fare una visita. La sontuosa carrozza sta per avvicinarsi alla porta della casa, e già il valletto è balzato a terra e porge la carta del suo signore all'altro servo che premurosamente si avvanza a riceverla. Ma voglio mostrarvi ancora due biglietti più singolari di questo: sono due acquaforti di Franz Nadorp, un eccentrico pittore tedesco della prima metà del sec. XIX, dimorante a Roma, il quale, tra le altre debolezze comuni a tutti i mortali, pare avesse quella di passeggiare per la città avvolto in ampj mantelli orientali e coperto da non meno ampj cappelloni che molto spesso avevano l'aspetto di turbanti. Ecco qua che attra-



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI

versa piazza Barberini e indica la casa sua in via S. Niccolò da Tolentino a un ragazzetto che gli porta una cartella; ed eccolo ripresentarsi col suo bravo turbante in capo, insieme con i suoi amici, dinanzi alla porta di casa. Stavolta, almeno, non ha dimenticato d'indicarci il numero — il 47 — e ha voluto anche farci sapere che abita vicino a uno spaccio di vino all'insegna della Croce Bianca. Così non ha dimenticato una fanciulletta del vicinato, forse una sua piccola amica, che si affretta, al vederlo giungere, a toccare il battente, nè l'arcigna caldarostara che ha piantato la sua botteghola ambulante alla porta della casa del pittore, e che sem-



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI



PARTECIPAZIONE DEL MATRIMONIO STROZZI-ALTUVITI (SEC. XVIII) — COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

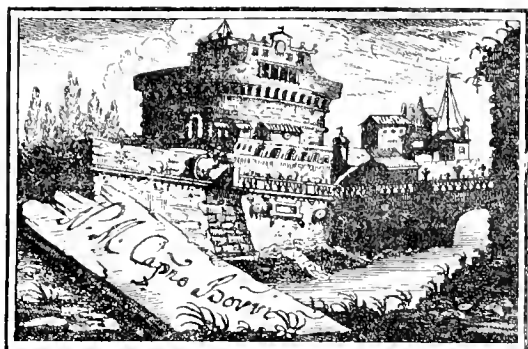
bra, a dire il vero, più attenta alle ciarle dell'artista che alle sue castagne scoppiettanti nel fornello. Ecco una scenetta di vita romana che par fissata dall'obbiettivo di una Kodak, e un biglietto da visita che può giustamente pretendere di essere considerato un quadretto di genere!

Poichè ho accennato alle carte da visita non personali, ma commerciali, non sarà inopportuno dare un saggio anche di esse. Dissi già come i motivi di tali biglietti furono i più generici perchè potessero più facilmente adattarsi ai gusti della maggio-  
\*  
\*\*



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.





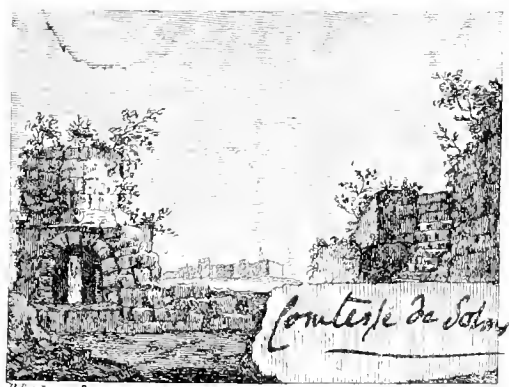
COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.

ranza dei compratori: ma debbo aggiungere che in questo campo gli artisti e gli editori si sbizzarrirono quanto mai, sempre nel desiderio di trovare rappresentazioni nuove che invogliassero il pubblico.

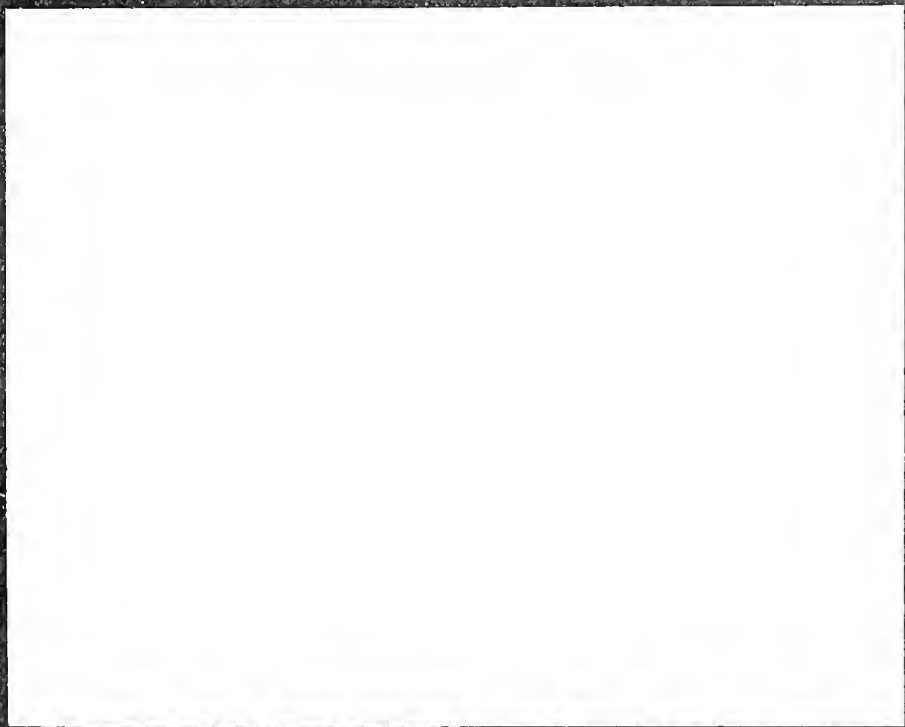
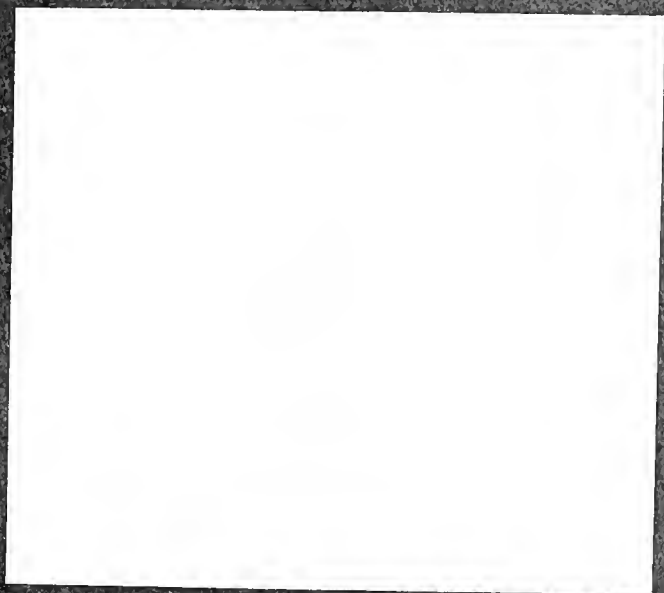
sempre copiosi i biglietti con semplici ornati e quelli che riproducevano carte da giuoco, ricordo dell' antica usanza di servirsi per biglietti da visita appunto di carte da giuoco. Fra i biglietti di questa categoria,



PARTICIPAZIONE DI MATRIMONIO — INCISIONE DI DESMAISONS (SEC. XVIII) — (DAL GRAND CARTERET).

Avvenne allora per i biglietti su per giù quello che si verifica oggi per le cartoline illustrate; e si ebbero infatti le serie con vedute di luoghi, quelle con illustrazioni di monumenti dell' antichità, opere d' arte, scene delle rivolte pubbliche, ecc. E, fra queste,

qui riprodotti, uno ve n' ha di tal genere; gli altri recano vedute di Roma — la Fontana di Trevi e Castel S. Angelo — del palazzo papale di Avignone, del sepolcro di Virgilio. Ma il più curioso di tutti è quello che mostra una piccola carta della





Prussia alla fine del 1700 e che fa parte di una serie con vedute geografiche pubblicata nel 1794 da P. Zancon di Venezia, serie copiosa e paragonabile per numero a quelle con vedute della Toscana, di Napoli, di Roma, incise rispettivamente dal Vascellini, dal Pronti (l'autore del biglietto col

due inviti a pranzo, uno eseguito in cromolitografia verso la metà del sec. XIX per il Duca di Litta, e di cui la riproduzione fu tratta da un esemplare relativamente recente, l'altro, molto più antico e più interessante, eseguito per il Marchese Riccardi nella seconda metà del settecento. Vi accorgerete subito



INVITO A CENA DEL MARCHESE RICCARDI (SEC. XVIII) — COLLEZIONE DI MR. HENRY PRIOR.

sepolcro di Virgilio), e da Carlo Antonini, un fertilissimo produttore di carte da visita illustrate.

Vicino a tutti questi *passe-partouts* per biglietti da visita mi piace di riprodurre anche tre saggi delle partecipazioni artistiche natalizie, matrimoniali e funebri che si trovavano in commercio, saggi che non ho potuto trarre dagli originali, ma che ho dovuto togliere dall'opera ricordata del Grand Carteret. E con essi vi presenterò infine, per chiudere,

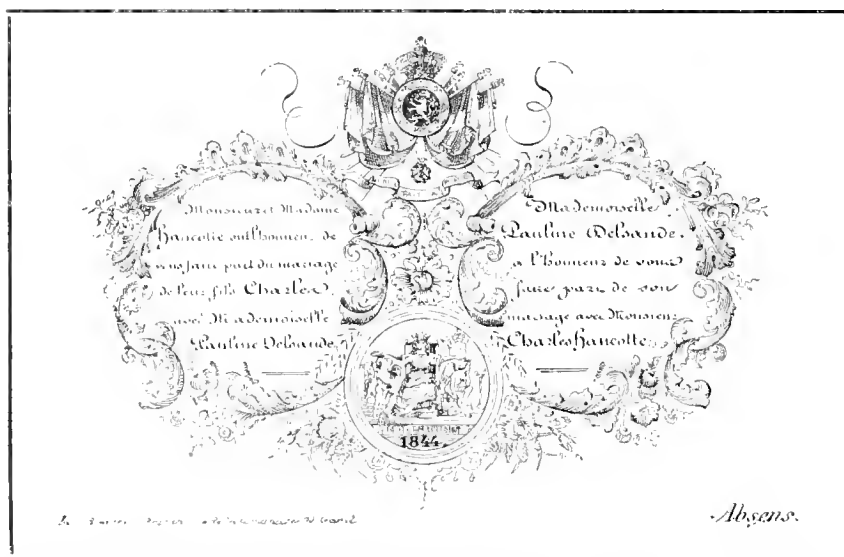
che il Marchese Riccardi è un uomo pratico e che cerca senz'altro di suggestionare i suoi invitati e di far loro venire l'acquolina in bocca nel caso che essi meditino un rifiuto. Non vedete? La mensa è apparecchiata, i cristalli e gli argenti scintillano, la sala risplende di luce, che più? i budini sono già, fumanti, nei piatti.... Non si aspetta che voi: par che dica la tavola imbandita. E come si fa a dir di no?

Tramontato l'Impero, la moda di tutti questi ninnoli artistici incominciò a declinare<sup>1</sup>, e, al di fuori del

<sup>1</sup> Già nel 1817 l'*Almanach des Modes* scriveva: « Les cartes de visites sont de vieux stile, les cartes imprimées indiquent les gens du petit commerce, les cartes à vignettes dénotent les parvenus ou les étrangers, les cartes en couleur sentent la province, les cartes gravées en écriture cursive, sur un fond blanc tout uni, avec l'adresse en bas, en caractères microscopiques, sont les seules adoptées dans le grand monde: c'est l'usage de la Chaussée-d'Antin » (GRAND CARTIER & F. op. cit., pag. 46).

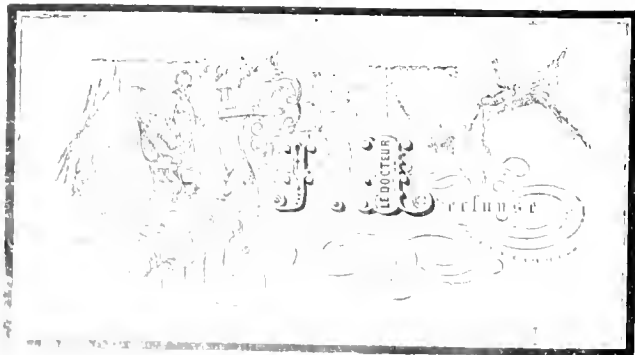


COLLEZIONE DI MR. HENRY PRIOR



PARTECIPAZIONE DEL MATRIMONIO HANCOTTE-DELSANDE (LITOGRAFIA: ANNO 1844)

COLLEZIONE DI MR. HENRY PRIOR.



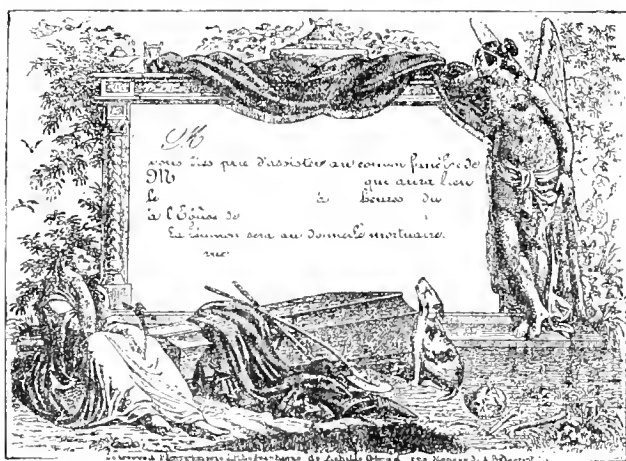
COLLEZIONE DI MR. HENRY PRIOR.

Belgio, dove essi si mantennero fino alla metà del secolo<sup>2</sup>, durante la restaurazione caddero a poco a poco

<sup>2</sup> Vi restarono in vita grazie soprattutto ai recenti progressi dell'arte litografica che fu loro largamente applicata. Per dare un'idea di codeste litografie ho riprodotto qui anche due biglietti da visita e due partecipazioni uscite tra il 1840 e il '50 dalle officine litografiche di Gand, di Bruges, di Audenarde. Esse sono di una finezza di disegno e mostrano una cura dei particolari, tutta fiamminga, che nemmeno con una certa approssimazione è riuscita qui a rendere la riproduzione zincografica. Quanto alle rappresentazioni che recano, esse sono non poco curiose. Quel sig. De Villegas, alto funzionario pubblico e gran seguace di Nembrotte, che fa ornare il suo biglietto con scene di caccia, quel dottore Leclunse che si fa raffigurare nell'esercizio delle sue funzioni,



PARTICIPAZIONE DI NASCITA (SEC. XIX) — (DAL GRAND CARTERET). INVITO A PRANZO DEL DUCA DI LITTA (CROMOLITOGRAFIA: SEC. XIX) — COLLEZIONE DI MR. HENRY PFIGNER.



PARTICIPAZIONE FUNEBRE — (DAL GRAND CARTERET).



in disuso, finchè scomparvero, soppiantati dalle carte con impressioni a secco od ornate di filetti tipografici, dai biglietti *ganfrés*, e da quelli stampati su carte porcellanate e smerlettate di gusto molto discutibile. E fu un male, perchè l'uso del biglietto artistico era assai grazioso ed elegante e non meritava così rapida fine. Perciò in ispecie al giorno d'oggi, in cui ci si compiace di risuscitare mode, forme, usanze antiche, essa dovrebbe risorgere; e tanto più facilmente potrebbe essere mantenuta in vita in quanto, dati i progressi delle arti grafiche e il moltiplicarsi delle officine di questo genere, inciso dall'artista il nome, la tiratura potrebbe esser fatta a mano e a buon mercato negli stabilimenti grafici, quando non si credesse di ricorrere addirittura, per risparmio di spesa, alla riproduzione coi processi fotomeccanici. Sarebbe un mezzo per esercitare il proprio gusto, per

quella signora D'Hout che vuole rappresentate sulla partecipazione nuziale di suo figlio, tra le colombelle che si beccano e gli angeli che spargono fiori, le imprese amorose dei due fidanzati, convenitene, non mancano di originalità!

infondere nuova vita all'arte del bulino e dell'acquaforte, offrendole un vasto campo d'applicazioni pratiche; un mezzo per dare al biglietto da visita un certo profumo di personalità, d'intimità, quel carattere di individualità che oggi gli manca, caduto com'è nella volgare e desolante uniformità del cartoncino Bristol o della carta finta pergamena. E il biglietto da visita che, sebbene muto, ha l'ufficio di dire molte volte tante cose, porterebbe a mille miglia di distanza, non il nome soltanto, ma anche un segno del gusto, e forse del sentimento, della persona cui appartenne. Ci pensino le nostre signore eleganti. Dopo tutto non le tenta un po' anche l'idea che la loro carta da visita o la partecipazione di nascita o di nozze dei loro figliuoli, quando esse riuscissero a farne una vera opera d'arte, potrebbe andare un giorno a finire nella cartella d'un collezionista a testimoniare ai posteri, con l'abilità dell'artista che l'esegui, anche il buon gusto di chi la commise?

ETTORE MODIGLIANI.



PARTICIPAZIONI DEL MATRIMONIO D'HOUT-GROSSÉ LITOGRAFIA (SEC. XIX) - COLLEZIONE DI MR HENRY PRIOR.



## IL MUSEO NAZIONALE POLACCO DI RAPPERSWYL.



RAPPERSWYL! nome caro ad ogni cuore polacco: questa cittadina linda e pittoresca, posta sulle rive amene del lago di Zurigo, da circa sette lustri ospita uno splendido Museo

Polacco, insediato nello storico castello, già degli Asburghi, che, maestoso dalla sommità della collina, domina la città sottostante e per lungo tratto il lago impeccabilmente azzurro.

Il patriottismo eccelso di una generazione di emigrati trasformò quelle torri massicce, un tempo emblemi di feudalismo, in un santuario di memorie sacre al culto della patria smembrata e della libertà.

Il Museo Nazionale Polacco — istituzione eminentemente patriottica — venne fondato nel 1869 da un illustre esule, dimorante nei dintorni di Zu-

rigo, il conte Ladislao Plater de Broel, che, con felice idea, decise di acquistare il castello, per raccogliervi tutti gli avanzi della passata grandezza della Polonia, sua patria, giacenti dispersi e sconosciuti all'estero.

Il castello era però in uno stato così deplorabile di conservazione, che l'idea a tutta prima pareva quasi impossibile ad effettuarsi. Appena se di sì grandioso edificio pochi locali erano servibili: dappertutto muri in rovina, mucchi di rottami nei corridoi e nei cortili: l'incuria ed il tempo avevano compiuta la loro triste opera di distruzione.

Il comune di Rapperswyl, su proposta del sindaco dott. Curti, non potendo venderlo senza il consenso dello Stato, lo cedette volentieri per la durata di 99 anni al conte Plater, con atto notarile del



MUSEO NAZIONALE POLACCO A RAPPERSWYL.

18 luglio 1869, mediante il tenue pagamento di un canone annuo di L. 100, restando a suo carico tutte le spese non indifferenti di ristauo e di abbellimento.

Le cose però si presentavano molto male in prin-

ed il castello, intieramente restaurato nel primitivo stile, risplendette per grandiosità e magnificenza d'insieme: oggi è uno dei più belli monumenti d'architettura medioevale — di cui è ricca la Svizzera — e la piccola città di Rapperswyl, centro ful-



CASTELLO E MUSEO NAZIONALE POLACCO DI RAPPERSWYL.

cipio: le spese di ristauo e di adattamento erano grandi ed i luttuosi avvenimenti della guerra franco-prussiana distoglievano gli animi dall'occuparsi di questa nuova istituzione.

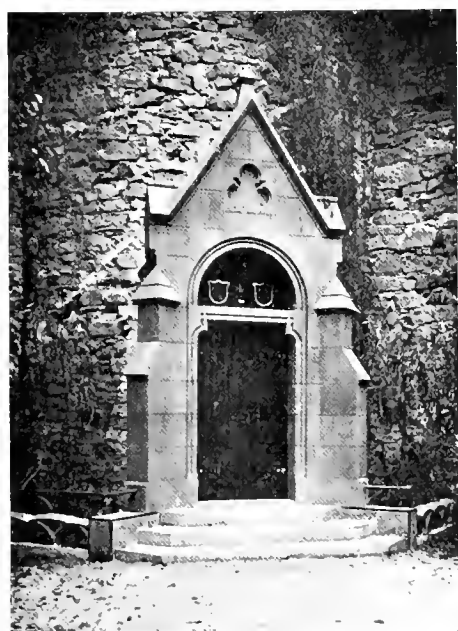
Ma costui e l'energia del nuovo proprietario riuscirono a sormontare tutte le difficoltà,

guido d'attrazione pei Polacchi e per gli amici della Polonia, è divenuta, dopo la fondazione del Museo, uno dei luoghi più frequentati dai *touristes*.

Frattanto il conte Plater, con atto solenne del 23 settembre 1871, l'offriva in omaggio e come proprietà nazionale intangibile alla Polonia, e per



MUSEO DI RAPPERSWYL — SALA DEI RITRATTI STORICI.



MUSEO DI RAPPERSWYL — FORTA DEL MAUSOLEO OVE SI CONSERVA IL CUORE DEL GENERALE KOSCIUSZKO.

essa ai rappresentanti polacchi dei Parlamenti di Vienna e di Berlino, sotto la cui protezione si trova oggi.

Nè la generosità del donatore s'arrestò qui: egli dotò inoltre il castello di una discreta somma, e nello stesso anno si fondò il Museo attuale, depositandovi subito preziosi oggetti di sua proprietà.

Tutta la Polonia e l'emigrazione applaudirono alla generosa splendida offerta del loro compatriotta, e tosto numerosi doni affluirono al castello.

Ricordi storici d'ogni genere, stampe, quadri, armi antiche, medaglie, monete, manoscritti preziosi, fra i quali molti autografi di Kosciuszko, di Mickiewicz, di Krasinski, di Lelewel, di Krazewski, ecc., senza contare i libri che costituiscono una importante biblioteca di oltre 45 mila volumi di opere, in tutte le lingue, per la maggior parte riguardanti la storia nazionale.

Fra i generosi oblatori noto il principe Ladislao Czartoriski, che regalò una bellissima e rara collezione d'armi antiche polacche, ed il sig. Enrico Bukowski, defunto vice-presidente del Consiglio d'am-

ministrazione, i cui doni basterebbero da per se soli a formare un intero Museo.

Per ben venticinque anni, il sig. Bukowski, da

splendidi e di un valore artistico inestimabile, quali il ritratto di Ladislao IV Wasa, dipinto da Rubens.

Tutto si riunì qui ad attestare la vitalità rigo-



MUSEO DI RAPPERSWYL — INTERNO DEL MAUSOLEO KOSCIUSZKO.

Stefanowa, che sedeva, non cessò di arricchire il Museo, e vi ebbe varie raccolte complete di medaglie, di papiri, di monete ed una serie di ritratti di Principi Polacchi; alcuni di essi sono veramente

gloriosi e l'esistenza del genio polacco!

Pervennero pure offerte in denaro da principi e da privati; ricorderò fra tutte l'elargizione di L. 1000 che Napoleone III inviò dall'esilio di Chi-

slehurst, e non credo sia stata l'unica offerta sovrana pervenuta al Museo.

L'illustre conte Plater chiuse la sua nobile ed operosa esistenza nel 1889<sup>1</sup>, lasciando, per le soverchie spese, le finanze del Museo in uno stato commiserevole: tosto un gruppo di Polacchi stabilì a New-York, dietro iniziativa d'un ricco indu-

sciuzko — conservato religiosamente per ben 70 anni nella cappella gentilizia di Vezia, presso Lugano — che l'Eroe stesso lasciò per testamento alla figlioccia Emilia di Zeltner, di Soletre, sposata di poi al conte Morosini<sup>1</sup>.

Fu il 15 ottobre 1895 — giorno anniversario (1817) della morte dell'eroe — che le contesse



MUSEO DI RAPPERSWYL — URNA DEL MAUSOLEO CONTENENTE IL CUORE DI KOSCIUSZKO.

striale di là, loro compatriotta, il sig. Jerzmanowski, apersero una sottoscrizione che fruttò in breve sette mila lire, e ne rialzò alquanto la vacillante fortuna.

Da oltre vent'anni, malgrado questa piccola crisi, esso non cessò di prosperare e di arricchirsi di nuovi e notevoli doni, e nel 1895, grazie allo zelo instancabile del sig. conte Alessandro Brochocki-Szczawinski, uno degli amministratori, ed ai buoni uffici del maestro Verdi, il Museo ebbe in dono dalla nobile famiglia Morosini, il cuore di Ko-

Morosini, figlie di Emilia de Zeltner, consegnarono solennemente il cuore al conte Brochocki, delegato del Museo Polacco, ed alla presenza del maestro Arrigo Boito (figlio d'una contessa Radolinska, d'illustre famiglia polacca) e di altre notabilità italiane, polacche e svizzere<sup>2</sup>.

Il giorno appresso, la preziosa reliquia venne

<sup>1</sup> Essa fu madre esemplare a Emilio Morosini caduto gloriosamente alla difesa di Roma nel 1849.

<sup>2</sup> Transitando per Vezia nel luglio del 1903, insieme all'amico Angelo Cappelli, visitai la Cappella mortuaria Morosini, ove lessi la seguente bella iscrizione, dettata dall'illu-

<sup>1</sup> Se ne vede la tomba in uno dei cortili del castello.



MUSEO DI RAPPERSWYL — RITRATTO DEL GENERALE KOSCIUSZKO.

trasportata al castello di Rapperswyl, ed il 17 settembre Arrigo Boito, posta sul loculo già occupato dall'urna contenente il cuore dell'Eroe:

QUI TROVÒ PACE E CUSTODIA DEVOTA  
IL CUORE DI TADDEO KOSCIUSZKO  
SINO AL 15 OTTOBRE 1895,  
GIORNO IN CUI LE SORELLE MOROSINI  
FIGLIE DELLA CONTESSA EMILIA NAJA ZELTNER,  
CONCESSERO LA GLORIOSA RELIQUIA  
AL MUSEO NAZIONALE POLACCO DI RAPPERSWYL  
PER FARNE PERENNE VENERAZIONE.

guente ebbe luogo, con grande pompa, la cerimonia ufficiale. Da tutte le parti d'Europa, numerosissimi erano accorsi i Polacchi a rendere omaggio alla memoria del grande Dittatore. Di forestieri, rammento il conte G. A. Negrone Prato Morosini, il maestro Arrigo Boito, monsignor Alfredo Peri Morosini (ora vescovo di Lugano), il conte Enrico Dandolo, morto recentemente, don Eugenio Beretta, sindaco di Vezia,



MUSEO DI RAPPERSWYL — KOSCIUSZKO — MEDAGLIA SCOLPITA DA DAVID.

il co. cav. Gustavo di Jaraczewski, aiutante di campo di S. M. il Re Umberto I, i conti Casati di Milano, ecc.

Il cuore dell'Eroe venne trasportato nella cappella del castello dalle signore Galezowska, Sokolowska e Laskowska, e deposto quivi su di un ricco catafalco adorno di stendardi e bandiere dai colori

nel cui mezzo venne collocata una urna funebre in bronzo racchiudente il cuore dell'Eroe. Essa è opera pregievole dell'esimio scultore W. Trojanowski di Parigi.

Nell'interno del castello le sale del Museo sono assai vaste e riccamente decorate di stucchi ed affreschi: portano quasi tutti nomi di grandi uomini



MUSEO DI RAPPERSWYL — ADAMO MICKIEWICZ.  
RITRATTO DI HOROVICZ.



MUSEO DI RAPPERSWYL — NICOLA COPERNICO  
STATUA DI V. BRODZKI.

polacchi, bianco e amaranto. Dette tre messe basse, i presenti intonarono l'inno nazionale polacco, « *Jeszcze Polska nie sginęła, póki my żyjemy!* » (La Polonia non è ancor morta finché noi vivremo). Indi pronunciarono parole di circostanza il colonnello Galezowski ed il conte G. A. Negroni, magnificando le virtù ed il valore del generale Kosciuszko, dopo di che la cerimonia ebbe termine. Mediante pubblica sottoscrizione si eresse un grandioso mausoleo,

celebri, nei fasti della storia della Polonia.

Vi è la sala Mickiewicz con il ritratto dell'illustre poeta-filosofo, dipinto da Horovicz; la sala Copernico con la statua del celebre astronomo, opera dello scultore Vittore Brodzki<sup>1</sup>, la sala Kosciuszko con innumerevoli ricordi del Dittatore. Vicina a questa, vi è la Galleria degli stranieri, ove sono di-

<sup>1</sup> Autore pure del busto a Mickiewicz esistente in Campidoglio a Roma.



MUSEO DI RAPPERSWYL — LA BATTAGLIA DI STOCZK (1831) — QUADRO DI J. ROSEN.



MUSEO DI RAPPERSWYL — LA ESECUZIONE DEI FAUCIATORI DELLA MORTE (1794) — QUADRO DI F. HICHIEWIC.





MUSEO DI RAPPERSWYL -- INSORTO POLACCO TUCILATO NELL'1863 DAI RUSSI SOPRA GLI SPALII DI VARSAVIA.



MUSEO DI RAPPERSWYL -- LA MORTE DEI CINQUE PRIMI PATRIOTTI DAVANTI ALLA COLONNA DI SIGISMUND A VARSAVIA NELL'1861.

posti in bell'ordine i molteplici doni di italiani, francesi, inglesi, ecc., e la galleria delle bandiere, le cui pareti sono letteralmente ricoperte di orifiamme, stendardi e stemmi di tutte le città e provincie della Polonia.

Nel cortile maggiore trovasi una bella colonna in marmo nero sormontata dall'aquila bianca di Polonia, sul piedestallo della quale un'iscrizione in quattro lingue, francese, tedesco, polacco e latino, ricorda ai visitatori le glorie e le sventure di questa cenerentola delle nazioni, che il mirabile genio di Enrico Sienkiewicz ha ora portata di moda; ai lati dell'ingresso principale del castello sonvi i busti della regina Edwige e di Casimiro il Grande.

Le collezioni del Museo formano un insieme approssimativo di 1500 ricordi e oggetti diversi; 5500 fra medaglie e monete; 510 sculture; 300 quadri; 286 acquarelli, 200 miniature, 1000 disegni; 18.000 incisioni; 7500 fotografie; 1000 pezzi di musica; 600 manoscritti; 46.000 tra volumi e opuscoli, preziosissimi per la storia dell'emigrazione e della Polonia in genere: vi si trovano edizioni rarissime di grande pregio.

In complesso una miniera inesauribile per gli studiosi della storia, della letteratura, dell'arte, della vita polacca.

Nello scorso anno i visitatori furono circa 5000, per la maggiore parte polacchi, svizzeri, italiani, inglesi e tedeschi.

Annessa al Museo, è la fondazione del conte Ostrowski — il rinomato autore di *Larmes d'exil* — che distribuisce annualmente circa L. 14 mila in borse di studio, a giovani polacchi, figli di emigrati, privi di mezzi di fortuna.

Si può ben affermare oggi, che il Museo Nazionale Polacco di Rapperswyl, benchè poco conosciuto — è uno dei più interessanti d'Europa, e va prendendo di anno in anno uno sviluppo sempre maggiore, arricchendosi continuamente, grazie allo zelo ed all'attività del Consiglio d'amministrazione, presieduto dal col. G. Galezowski, coadiuvato dal prof. W. Gasztowtt e dal nobile Ruzycki de Rosenverth, quest'ultimo intelligente ed appassionato coordinatore delle raccolte del Museo.

ORESTE FERD. TENCAJOLI.



IL MUSEO DI RAPPERSWYL. COLONNA COMMEMORATIVA DELLA CONSIDERAZIONE DI BAR.



CASINO DI VILLA FALCONIERI A FRASCATI.

(Fot. Moscioni).

## LA VILLA FALCONIERI A FRASCATI.



VILLA FALCONIERI — RITRATTO DI MONACO.

(Fot. Moscioni).



A Germania ha acquistato la famosa villa Falconieri a Frascati e la ha destinata a sede della sua Accademia romana di belle arti. I giornali hanno detto che l'acquisto è stato fatto da un ricchissimo banchiere israelita, il Mendelssohn-Bartholdy, discendente del famoso musicista tedesco, il quale l'avrebbe poi offerta all'Imperatore Guglielmo, ma non pochi suppongono che l'Imperatore stesso abbia imaginato e concluso l'acquisto, nascondendo la sua personalità sotto quella di un ricco banchiere. Ad ogni modo la famosa villa passa ora a sede di un'accademia artistica: i monaci trappisti che da alcuni anni vi dimoravano, e che avevano ridotto il palazzo e il giardino in uno stato di abbandono desolante, lasciano il posto ai giovani artisti che se in essa non creeranno dei capolavori (e, ahimè, l'arte tedesca di oggi non li lascia facilmente prevedere!) sapranno almeno ravvivarla e rispettarne la magnifica e secolare bellezza.

Nella splendida corona di ville che si stendono sui colli Tuscolani, ove sono ancora quelle degli Aldobrandini, dei Torlonia, dei Taverna, dei Mondragone, dei Lancellotti e dei Grazioli, la villa Falconieri tiene degnamente un posto d'onore. Essa appare ancora oggi come uno dei più mirabili

dicare una debolezza nella fantasia e nel valore artistico dell'epoca, tale da suscitare lo sdegno del presidente de Brosses, ma non può essere rimpianto adesso, poichè esso ci ha dato quella incomparabile collezione di ville italiane, che appaiono, nella triste ora che volge, oasi di ineffabile dolcezza a

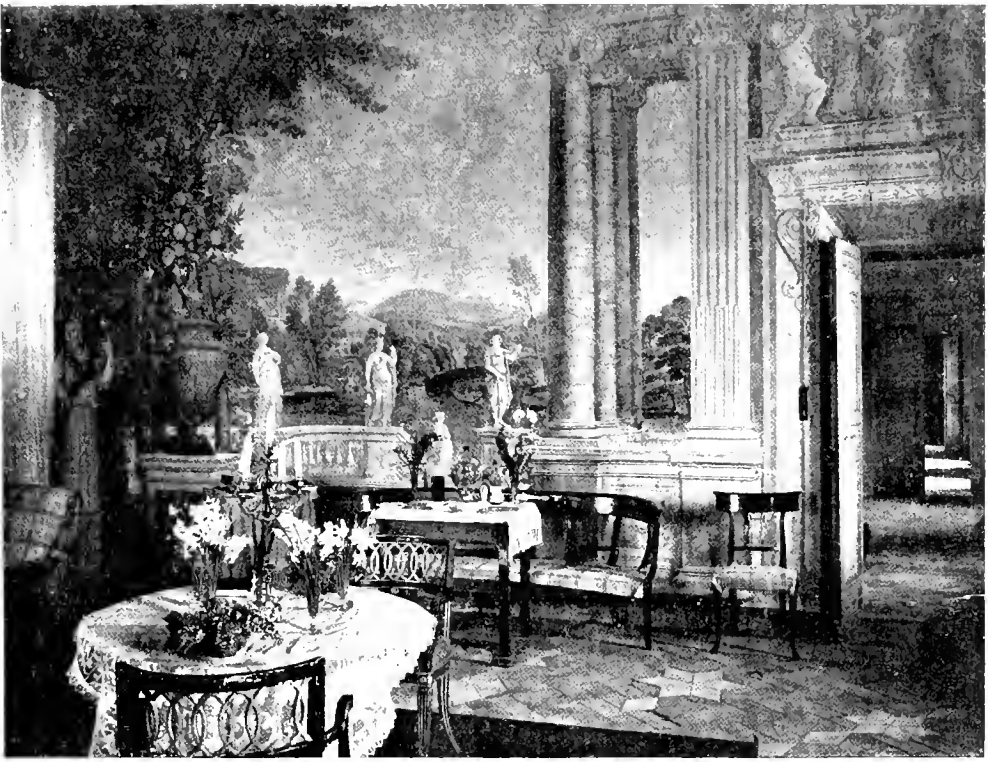


VILLA FALCONIERI — ATRIO DEL CASINO.

(Fot. Mosconi).

esempi delle ville italiane del secolo XVI, quelle ville nelle quali la grandiosità e la magnificenza erano la legge suprema della bellezza. Opposte al tipo dei giardini inglesi, le ville italiane, invece di imitare la natura con le sue stranezze e le sue sorprese, cercano di metterla al servizio dell'arte, di sfruttarne quanto più è possibile le bellezze e le energie in vista di un effetto straordinario e fantastico. Questo slancio che partì forse da Roma, e che rapidamente si diffuse per tutta l'Italia, può forse in-

tutti gli spiriti raffinati. Tutte queste ville antiche sono oggi un po' abbandonate, un po' cadenti: la natura, domata e tenuta tanto tempo a freno, si ribella ora con audacia invincibile, avanza, si spinge per tutto, invade minacciosa i viali aperti, le larghe terrazze, le ampie scalee. Pure noi amiamo questo abbandono, questa trasformazione: sulle vecchie cose che paiono morire, sulle statue mutili, sui bassorilievi che si sfaldano, sulle logge che sembrano crollare si afferma sempre più forte, sempre più giova-



VILLA FALCONIERI — UNA SALA DEL CASINO.

(Fot. Mosconi).



VILLA FALCONIERI — AFFRESCO NELLA PRIMA SALA

(Fot. Mosconi).



nile l'energia indomita della natura. Le vecchie cose morenti acquistano un aspetto nuovo in questo trionfo della vita eterna, e tutto uno spirito nuovo sembra alitare in questo meraviglioso regno. Il silenzio e il mistero qui dominano indisturbati: la villa della gioia è divenuta a poco a poco una casa di

doloranti sanno trovare un rifugio, una consolazione, un conforto in questa bellezza languida e desolata.

..

La villa Falconieri, che è una delle più antiche



VILLA FALCONIERI — IL LAGO.

(Fot. Moscioni).

sogno: pei viali fatti cupi dall'ombra folta degli alberi ribelli, sotto gli enormi cipressi, che sembrano veramente giganti vigili, quali li vide la fantasia di un poeta, davanti al muto lago che specchia nel suo terso cristallo le nubi vaganti e le cime agitate degli alberi in un amplesso meraviglioso, sulle ampie terrazze che dominano l'infinita distesa del piano, si ascolta un nuovo ritmo della vita, un ritmo fatto di dolcezza e di tenerezza, di malinconia e di abbandono. Tutte le anime semplici, tutte le anime

fra le moderne ville italiane, fu costruita da Alessandro Rufini, vescovo di Melli, che morì nel 1548, e dal nome del suo creatore fu chiamata dapprima villa Rufina, poi, non si sa per quale ragione, fu detta della Maddalena.

La costruzione di questa villa dovè segnare un avvenimento importante nella vita di Roma, e dovè esser salutata con grande entusiasmo, se anche il papa d'allora, Paolo III, a memoria di questa costruzione fece coniare una medaglia che recava da

un lato il suo ritratto, e dall'altro una veduta di Frascati e della villa, con la parola *Rufina Tuscolo*.

Nel secolo XVII, la villa fu acquistata dai Falconieri, che vi fecero costruire dal Borromino il bellissimo palazzo sul tipo dei casini romani, come quello di villa Medici, e che fu decorato poi di af-

destinata a creare. Sotto le scene grandiose del Maratta, sotto le stagioni del Ferri, innanzi ai paesaggi dell'Hezelidorff e alle caricature del Ghezzi fremerà un'arte nuova, troppo nuova forse, ma il cui contrasto con l'antica non sarà forse inutile.

Sotto un ritratto che il Ghezzi lasciò di sè stesso,



VILLA FALCONIERI — GRUPPO DI CIPRESSI.

(Fot. Moscioni).

freschi e di quadri di Ciro Ferri, del Ghezzi, dell'Hezelidorff e del Maratta. Dai Falconieri passò nel 1865 ai Carpegna, i quali alcuni anni fa la vendevano ai frati trappisti.

La magnifica villa, tramontata la fortuna della famiglia che tanto a lungo la possedette e le legò il nome, diventa ora sede invidiata dei giovani artisti tedeschi.

Rifioriranno dunque nelle sue belle sale, per i suoi viali misteriosi i bei sogni d'arte che la villa pare

c'è ancora questo distico che non suona male in un'accademia di giovani artisti tedeschi:

Ghetius hic faciem, gestus se pinxit et artem,  
Sed magnum ingenium pingere non potuit.

E per la nuova vita che fremerà pei viali della villa non suonerà più inutilmente la lode delle fresche acque rinnovate, scolpita in una roccia:

Rupe sub hac vaga lympha fui sine nomine sed nunc  
Rufina e domini nomine lympha vocor.  
Ille etenim sparso latices collegit et undas  
Hausit et extracto fornice clausit aquas.



VILLA FALCONIERI — AI FRESCHI FIAMMINGHI.

(Fot. Mosconi).



VILLA FALCONIERI — LE STAGIONI — AFFRISCO DELLA VOLTÀ.

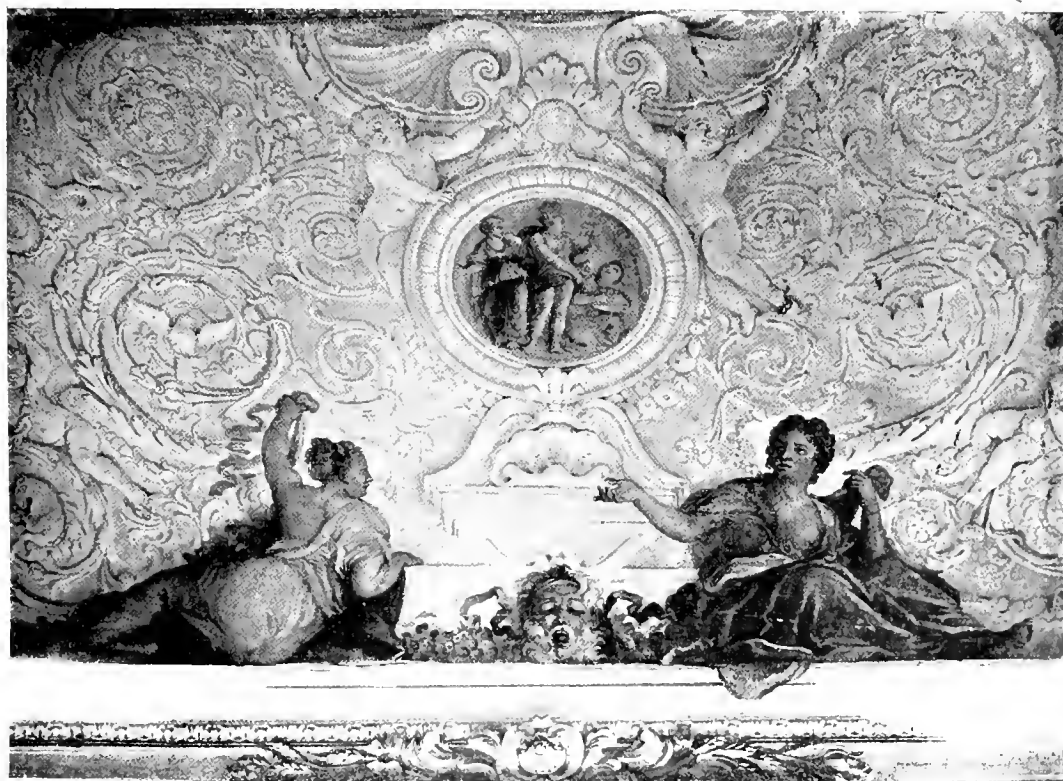
(Fot. Mosconi).





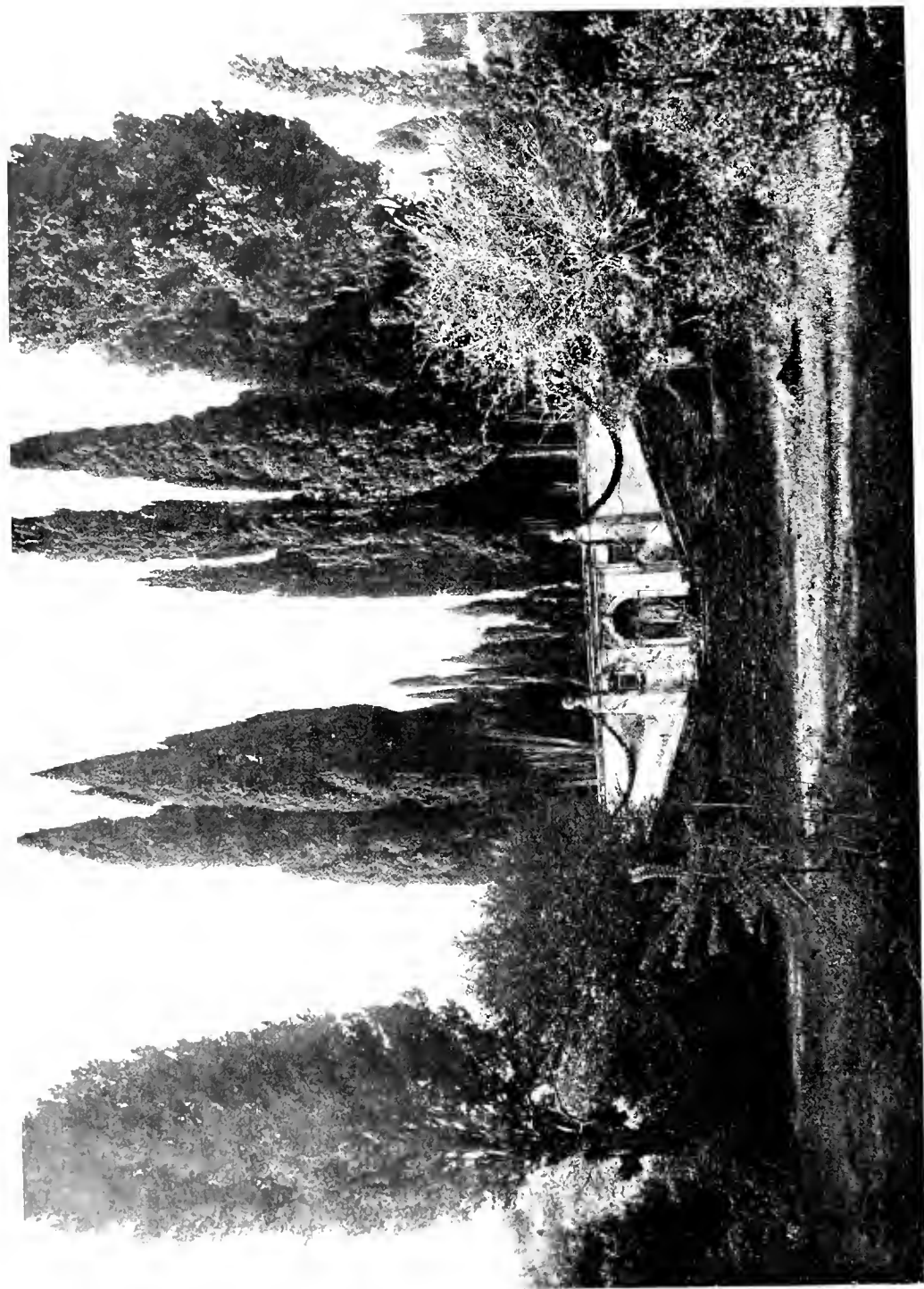
VILLA FALCONIERI — AFFRESCHI FIAMMINGHI.

(Fot. Moscioni).



VILLA FALCONIERI — DECORAZIONI NELL CASINO.

(Fot. Moscioni).



SCALA NELLA VILLA FALCONIERI.

(Fot. Mosconi).

Ignibus et ferro domitam mitescere rupem  
 Ut foret hospitibus gratior inde suis,  
 Distractosque olim latices concreescere et amp'la  
 Rursus Alexander surgere mole iubet.

Come in città l'Accademia di Francia e quella di Spagna e fra poco anche l'Americana, stringono più forti i vincoli di simpatia e di amicizia fra l'Italia e le nazioni che a noi chiedono il sole delle glorie antiche, così la nuova Accademia tedesca sulle pendici dei colli Tusculani non sarà un' istituzione inu-

tile nè alla Germania nè all'Italia. Quella potrà esporre innanzi agli occhi dei suoi giovani artisti lo spettacolo eterno della natura, perennemente rinnovantesi, eternamente giovanile, e l'ammonimento, se pur non sarà molto proficuo, non sarà inutile a tante energie che si perdono: a noi questa nuova colonia straniera dà ancora un po' l'illusione di *Roma caput mundi* . . . . .

*ruscus.*



CANCELLO DI VILLA FALCONIERI.

(Fot. Mescioni).

## UN ALBERGO ROMANO DEL QUATTROCENTO.



L cosmopolitismo lusinga ed alletta. Oggi i grandi alberghi sono divenuti luoghi di lusso e di piaceri, ove il desiderio non conosce più freno, ove l'ambizione, la vanità, lo sfarzo dettano legge assoluta. I nomi più sonori, più pomposi, più affascinanti richiamano e attirano il forestiere. Imperial Hôtel - Grand Hôtel Royal - Hôtel Splendid - Palace Hôtel - Hôtel Excelsior - Eden Hôtel — sono già comuni in tutte le grandi città. Suonano e lusingano col nome, come attirano con lo splendore delle lampade elettriche che ardono d'un incendio fantastico.

Tutto ciò che colpisce la fantasia o eccita il desiderio è messo in uso per chiamare, attirare e trattenere, e se in questi alberghi non si trova sempre la comodità o se le pretese sono superiori all'onesto, il nome sonoro e la luce sfolgorante compensano il mal capitato viaggiatore. Un tempo con meno sfarzo e meno boria gli alberghi o locande non ricorrevano, per distinguersi, alle lusinghe stravaganti del cosmopolitismo e dell'internazionalismo, ma si contentavano di nomi modesti, spesso comuni anche a più alberghi.

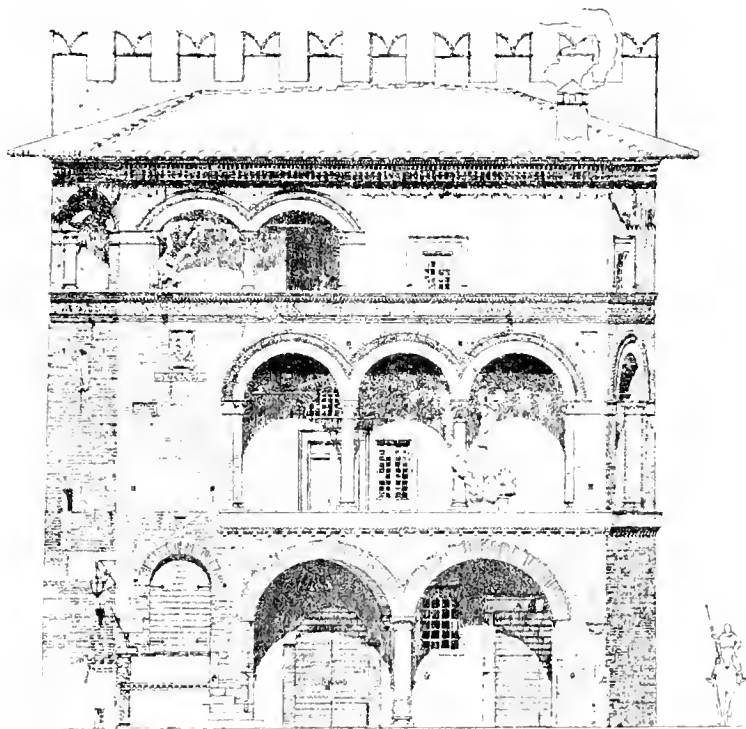
La continua affluenza di forestieri e pellegrini



CISARI BAZZANI - PROGETTO DI RISTAURO DELL'ALBERGO DELL'ORSO A ROMA.

che si recavano a Roma per i giubilei, le incoronazioni e le altre feste sacre e profane, deve aver quivi considerevolmente favorito la istituzione delle locande e degli alberghi. Questi erano tenuti in gran parte da tedeschi e recavano, oltre il nome, un'insegna dipinta, così che fossero riconoscibili anche

dei forestieri come oggi lo è Piazza di Spagna. Lì intorno erano gli alberghi della Vacca, dell'Angelo, della Campana, della Corona e del Sole, che erano tra i più frequentati e ricercati. In quest'ultimo, il 13 settembre 1489, scese l'ambasciatore di Francia, Guglielmo di Pithanea, e in quello della Campana,



PROGETTO DI RESTAURO DELL'ALBERGO DELL'ORSO — PROSPETTO.

da illetterati e da stranieri. Le antiche note di alberghi conservate negli archivi romani, ricordano fin dal '400 quelli del Sole - dell'Angelo - del Paradiso - dell'Elmo - della Campana - del Leone - del Leone d'oro - del Paradiso grande - della Donzella - dell'Elefante - dell'Aquila - della Rosa - della Fortuna - del Gallo - della Vacca - della Scala, ecc.

La maggior parte degli alberghi si trovavano nei pressi di Campo de' Fiori, che era il vero quartiere

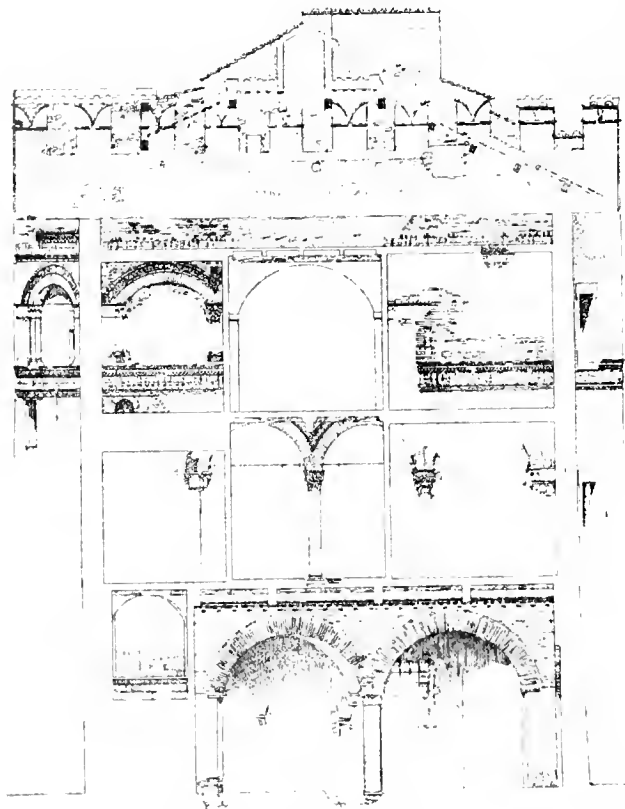
il 6 maggio dello stesso anno, scese, con 29 cavalli, il duca Ottone di Brunswick. L'albergo del Sole esiste ancora oggi, malamente trasformato e rifatto, così che della sagoma antica e dell'antico aspetto tutto si è perduto. Esso era stato costruito con materiale tratto dal prossimo teatro di Pompeo e doveva essere, oltre che comodo e ampio, elegante e grandioso.

Veramente non tutti gli alberghi romani erano, almeno un tempo, abbondanti in comodità. Quando

Francesco da Carrara venne in Roma nel 1368, l'albergo nel quale egli scese non aveva ancora camini, e i poveri forestieri erano condannati a soffrire il freddo romano. Un cronista contemporaneo ricorda questo episodio del viaggio e il suo racconto ha una certa importanza per la storia del costume: « Ed

nappe da camini e le arcuole in volta al costume di Padova, con l'arma sua fissa sopra alle nappe, che ancora si possono vedere: e dopo quelle, da altri ai tempi indietro ne furono fatte assai: e lasciò questa memoria di sè nella città di Roma »<sup>1</sup>.

L'inconveniente lamentato dal Signore di Padova



PROGETTO DI RESTAURO DELL'ALBERGO DELL'ORSO — SEZIONE.

essendo il Signor Messer Francesco da Carrara, giunto (in Roma nel 1368) per albergare nell'albergo della Luna ed in quella stanza non trovando alcun camino per fare fuoco, poichè nella città di Roma allora non si usavano camini, anzi tutti facevano fuoco in mezzo delle case, in terra e tali facevano nei cassoni pieni di terra i loro fuochi, e non parendo al Signor Messer Francesco di stare con suo comodo in quel luogo, aveva menato con lui muratori e marangoni di ogni altra sorta di artefici e subito fece fare due

probabilmente fu riparato in seguito, forse secondo l'esempio ch'egli aveva lasciato, e gli alberghi romani devono aver offerto agiatezze migliori, comodità meno immaginarie se hanno ospitato tanti personaggi ragguardevoli.<sup>2</sup>

A poco, a poco il centro degli alberghi si spostò, e da Campo de' Fiori si spinse verso il Tevere nei pressi della via che conduceva al Vaticano e che

<sup>1</sup> Cronaca Padovana del Gatario, *Rerum ital. scriptores*, XVII, 46.

era detta allora Sistina, da Sisto IV che l'aveva fatta lastricare. Quivi era l'Albergo del Leone, uno dei più noti e dei più frequentati, che era tenuto dalla celebre Vannoza Cattanei, l'amante del futuro Alessandro VI. Questo albergo si trovava in faccia a Tor di Nona, che era allora la principale prigione

età lontana. Era questo l'albergo più ricercato e più apprezzato della città, quello al quale scendevano i personaggi più importanti e più cospicui.

« Le sue piccole camere — dice l'Hubner nella *Vita di Sisto V* — potrebbero raccontare una gran



L'ALBERGO DELL'ORSO — STATO ATTUALE.

di Roma, alle cui finestre penzolava talora la corda degli impiccati, come talora su Campo de' Fiori, l'altro centro degli alberghi, si innalzava il palo delle esecuzioni. Lieti spettacoli che Roma offriva solitamente e gratuitamente ai forestieri attoniti!

Ma il più celebre di tutti questi alberghi, se non il più antico, è certo quello dell'Orso, nella via omonima detta già via Sistina, il quale probabilmente rimonta all'età di Sisto IV, e oggi ancora, malamente trasformato, è testimonio vivente di una

parte della storia segreta di Roma. I grandi personaggi, i cardinali forestieri, che volevano conservare per due o tre giorni l'incognito, i viaggiatori distinti, i giovani prelati, coloro che venivano a cercar fortuna in Roma e i più conosciuti *touristes* scendevano all'Orso. Il cardinale Andrea d'Austria vi abitò durante un viaggio di piacere, sperando sottrarsi alle noie della vita ufficiale, ma fu scoperto alla finestra da un cardinale che passava, ed obbligato ad accettare l'ospitalità del Vaticano».



Fra i suoi ospiti più illustri chi ricorda oggi che vi fu anche Michele Montaigne, il grande moralista francese? Era l'ultimo di novembre 1580, quando egli coi suoi compagni arrivò a Roma, dopo un lungo viaggio attraverso l'Italia settentrionale e, come ricordò nel suo diario: « Nous vîmes loger à l'Ors ». Nel 1881 il Consiglio Comunale di Roma decretò di collocare sull'albergo questa degna iscrizione:

S. P. Q. R.

In questa antichissima locanda dell'Orso  
Alloggiava nell'anno M.D.LXXX il moralista francese

MICHELE MONTAIGNE

Autore del libro dei Saggi

Che molto contribuì ai progressi della nuova filosofia

Il Senatore di Roma

Con decreto del M.D.LXXXXI

Conferivagli

La cittadinanza romana.

Ma l'iscrizione non fu mai collocata nè qui nè in un'altra casa vicina ove il Montaigne andò poi a dimorare, e la memoria del suo soggiorno in Roma minaccia di perdersi del tutto.

Il piccolo albergo storico, malamente e sconsigliatamente sfigurato, conserva sotto gli avancorpi e l'intonaco le tracce e i resti della sua età gloriosa. Un valoroso architetto, Cesare Bazzani, ne propose anni sono un restauro che avrebbe rimesso in luce le tante parti nascoste e avrebbe donato a Roma un vero gioiello di architettura civile del '400.

Il Bazzani, costringendo il suo progetto di restauro entro limiti di certezza e di rispetto per l'antico, ha ricercato gli avanzi e le tracce della fabbrica primitiva, così da poterne trarre gli ele-

menti per una ricostruzione intera e sicura. Ogni cosa in questo progetto risponde alla realtà antica: tutto, fino ai menomi particolari, è eseguito con la massima accortezza, con gli scrupoli maggiori, dagli archi alla bella loggia, che conserva ancora, sotto parecchie imbiancature, le vestigie della sua primitiva policromia.

Il progetto, che incontrò largo consenso di approvazioni, disgraziatamente è rimasto solo nei voti dei fervidi amici delle nostre memorie. Oggi, anzi, il piccolo monumento, prezioso non solo per i suoi ricordi, ma per quello che rappresenta e per quel che è, minaccia di scomparire. Il piccone maledetto vuole aprire ancora un'altra piaga nel cuore di Roma, mentre tante ferite antiche non sono ancora dimenticate. Un nuovo rettilineo sta attentando alla bellezza della città, chè, per collegare più direttamente il Ministero dell'Interno col Palazzo di Giustizia, (Pasquino tace da un pezzo, ma il momento si presta ai suoi epigrammi) si sta aprendo una grande strada che, rompendo da un lato la mirabile piazza Navona e sfigurandone la parte che segue l'antica linea dello stadio di Domiziano, attraverso case e palazzi non indegni, sale al ponte Cavour, innanzi al nuovo palazzo della Legge e del Diritto. Il piccolo albergo dell'Orso resterà soffocato sotto il terapieno che dovrà rialzare la via o sarà definitivamente abbattuto? Gli artisti e tutti gli innamorati di Roma hanno fatto voti che la minaccia sia scongiurata. Ma quanti voti sono stati fatti in questi ultimi anni a tutela di opere d'arte e di memorie storiche, e quante infamie non sono state egualmente commesse?

*ruscus.*

## LUOGHI ROMITI: CAVA D'ISPICA.



N Sicilia han preso il nome di *cava* alcune gole di montagna, scoscese, in forma di burrone, spesso lunghe e fiorenti di vegetazione, qualche volta cosparse di grotte, dove il naturalista e particolarmente il geologo trova abbondante materia di osservazione e di studio. Ma straordinariamente singolare e nel tempo stesso pittoresca è quella che originando ai piedi del ferti-

lissimo altipiano di Modica va a sboccare, dopo lungo e serpeggiante cammino, alle porte di Spacaforno, un grosso borgo chiamato appunto così dal titolo della Cava (*Ispicae furnus*). — All'interesse naturalistico si accoppia quello archeologico per le numerose escavazioni, spesso rettangolari, seminate qua e là nelle alte pareti rocciose tagliate a picco, il cui color bianco contrasta vivamente col verde intenso del bosco sottostante. La fantasia





VEDUTA  
DELLA  
LARDERIA.

popolare intanto si è accesa ed ha dato attribuzione antichissima alle grotte di Cava d'Ispica, facendole nientemeno abitare dall'uomo preistorico quando costui viveva in piena età della pietra e cercava ricovero nelle nude caverne della montagna. Ma tutto ciò è un puro prodotto dell'immaginazione che ha fatto cadere nello stesso errore i vecchi eruditi di parecchie decine d'anni fa, laddove l'opinione più ammissibile è quella che si tratti di

un centro di abitazione risalente all'alto medioevo, cioè ad un tempo in cui le popolazioni limitrofe si rifugiavano in questi luoghi inaccessibili e ben riparati, impaurite forse a cagione delle continue scorrerie ed invasioni di barbari. — Nella località detta *Larderìa*, all'imboccatura della cava, troviamo vestigia di una comunità cristiana: cioè nel sito Mulino una grande catacomba dove esiste un avanzo di scoltura curiosa in calcare rappresentante



INGRESSO  
DEL CASTELLO  
NELLA CAVA.

INTERNO DI  
CAVA D'ISPICA.



un cavallino; ed un'altra più piccola, ma interessantissima, attigua ad una cappelletta o laura che ha preso il nome di S. Maria, contenente tracce di affreschi del '400. Ma veramente caratteristica e degna di studio è la Grotta dei Santi, così detta perchè decorata all'ingiro internamente di figure di santi (una quarantina circa), tutte di prospetto, con

il nome di ciascuno in greco a lato. — Questi monumenti pittorici attestano l'esistenza di un culto religioso tenuto in onore da parte di eremiti e durato molto probabilmente per tutto il medioevo.

Penetrando nella cava propriamente detta, che lungo il suo corso prende diversi nomi, si presenta allo sguardo uno spettacolo dei più meravigliosi:

VEDUTA  
DELLA CAVA  
PRESSO  
SPACCAFORNO.



CAVA D'ISPICA

PRESSO

SPACCAFORNO.



un bosco splendido, immenso, che basterebbe da solo ad assicurare il benessere di un paese, dove il noce gigantesco, odorifero, si alterna col salice foltamente chiomato e in mezzo a cui fra migliaia di specie di piante e di erbe scorre mormorando un grosso ruscello, destinato a vivificare tanta ricchezza di natura. — Se la visita poi è fatta di

buon mattino, si ha il piacere di udire il gorgheggio dolcissimo e prolungato del rusignuolo che aggiunge le sue melodiose note a quelle del ruscello e delle fronde degli alberi. A mano a mano che ci addentriamo nella cava, si elevano sempre più da ogni parte le grandi, colossali masse rocciose qua e là tappezzate di verde, e ovunque siamo accompa-



AVANZI DI

SPACCAFORNO ANTICA

ALLO SBOCCO

DELLA CAVA.



VEDUTA DELLA CAPPELLA DI S. MARIA E DELLE GROTTE ADIACENTI.

gnati dalla stessa musica soave, resa più gioconda dal tintinnio delle campane di ben pasciuti armenti.

Oggetto di curiosità è il castello a circa un terzo di via della cava, costituito da varie camere scavate nella roccia sulla sommità di un'alta montagna, oggi abitate da una simpatica famiglia di mandriani larga di ospitalità e di cortesie per il forestiero. — Di lassù si gode il panorama della foresta deliziosa

e si sogna una vita semplice, tutta primitiva, ben diversa di quella agitata e tumultuosa della città.

Anche il tratto di cava presso Spaccaforno assume aspetto pittoresco e vario, specialmente in quel luogo frequentato da lavandaie e nelle adiacenze delle rovine dell'antico borgo.

E. MAUCERI.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Previati, Cremona, Fornara, Maggi, Tomineff, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Previati.

### Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



**Nocera-Umbra**

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

### Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520.000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 25.273.410



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

**CLICHÉS**

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.





HALFDAN STRÖM: ALLA TRATTORIA. (GALLERIA NAZIONALE DI CRISTIANIA).

# EMPORIUM

VOL. XXIII

FEBBRAIO 1906

N. 134

## ARTISTI CONTEMPORANEI: HALFDAN STRÖM.



I pittori norvegesi sono rimasti infatuati per parecchi anni alle scuole tedesche di paesaggio di Carlsruhe e di Düsseldorf, mentre invece presso gli svedesi era l'influenza dell'accademismo francese che sopra tutto dominava; ma, appena l'arte non è stata più nella Scandinavia un prodotto sporadico ed ha incominciato ad avere coscienza di sè, ha, con giovanile baldanza, rotto ogni vincolo di servaggio per rivolgersi verso la più ampia libertà, chiedendo sagacemente, nel maggior numero dei casi, alla natura ed alla vita reale l'ispirazione delle proprie opere.

Nei Norvegesi, i quali nella tecnica hanno saputo quasi sempre assimilarsi le più rivoluzionarie innovazioni francesi e tedesche, spogliandole delle loro intemperanze ed adattandole alla speciale loro indole nazionale, ciò, che, a parer mio, deve sopra tutto pregiarsi è la schiettezza, talvolta perfino ingenua, e l'ardimento spregiudicato con cui contemplan le scene della natura, le

sembianze delle creature umane e gli aspetti della vita in movimento, che desiderano ritrarre sulla tela, sforzandosi, come meglio sanno e possono, di mettersi in intima comunione coi loro soggetti. Se talvolta sbagliano o non riescono completamente in quanto si sono proposti, è quasi sempre per eccesso di buona fede e di coscienza artistica, non volendo, anche quando posseggono la magistrale virtuosità di un Thaulow, ricorrere alle astuzie ed ai tranelli

di certi sapientoni latini ed alemanni della tavolozza, pei quali è un giuoco il tradire ed il falsificare il vero.

Ecco in che cosa ai nostri giovani artisti potrebbe servire di lodevole ammaestramento e di utile esempio questo tanto originale e caratteristico gruppo di pittori dell'estremo settentrione d'Europa, i quali, se hanno suscitato, nelle mostre di Venezia, dopo un breve periodo di sorpresa e di repulsione estetica, così vive ammirazioni nei buongustai d'arte del nostro paese, è perchè le loro tele dalla fattura insolitamente ardita e di rara efficacia evocativa, sono riu-



HALFDAN STRÖM.

scite, più di tutte le altre venute d'oltralpe e d'oltremare, a procurare alle loro pupille sensazioni nuove, sottili ed intense. Lo ho osservato in più di di un nostro pittore la tendenza ad imitare quegli aspetti nebbiosi, quei contrasti violenti di luce, quella visione sintetica ed avviluppata della campagna, che per la novità loro hanno fin da prin-

modelli nordici, a volere rilrarre alcuni aspetti troppo a lungo trascurati da noi, nella passione eccessiva per gli spettacoli luminosi, minuti e di gioconda colorazione. Se però eglino ed altri dopo di loro, presi dalla smania di ottenere il successo seguendo una passeggera moda estetica, che snobisticamente si sdilinquisce oggidì pei toni grigi,



HALFDAN STRØM — SERA D'AUTUNNO IN NORVEGIA

(Fot. T. Filippi, Venezia).

cipio colpito le nostre menti ed attratti i nostri occhi latini, ma che, normali nei paesi del Nord, sono eccezionali nei nostri paesi, dove le scene della natura, così complesse nei valori dei piani, nella varietà dei toni, nella limpidezza dell'atmosfera, richiegono quasi sempre d'essere interpretati da una pittura analitica. Non dico già che qualche pittore italiano, dotato di una spiccata individualità di visione, come ad esempio Pietro Fragiaco o Bartolomeo Bezzi, non faccia bene, esortato dai

pel disegno sintetico e pei violenti contrasti cromatici di luci come altravolta delirava per le tinte bituminose, pei chiariscuri scenograficamente graduati e pel disegno di leziosa minuziosità, si ostinassero a ricercare esclusivamente certi effetti, ordinari e tipici nelle terre settentrionali ma affatto anormali nelle nostre regioni, tale loro imitazione degli Scandinavi non potrebbe che apparire artificiosa e bisbetica ed essere altamente riprovata.

Se il paesaggio, nei multiformi suoi aspetti di



terra e di mare, è il genere prediletto dagli odierni pittori norvegesi, se è in esso che in modo più spiccato ed attraente sono appalesate le singolari loro doti di osservatori originali, schietti ed acuti del vero e la loro disinvoltata e gustosa sapienza nel maneggio dei pennelli e se è ad esso che debbono sopra tutto la loro fama più o meno cosmopolita i Thanlow, i Peterssen, i Sinding, i Müller, gli

Bratland e sopra tutto Halfdan Ström, il quale, benchè da poco abbia superata la quarantina, ha saputo, mercè una serie di successi, molto lusinghieri pel suo amor proprio e del tutto meritati, da lui ottenuti prima a Cristiania e Stoccolma e poi a Parigi, Berlino, Monaco, Londra e Venezia, occupare uno dei posti più onorevoli e più in vista nell'odierna arte norvegese.



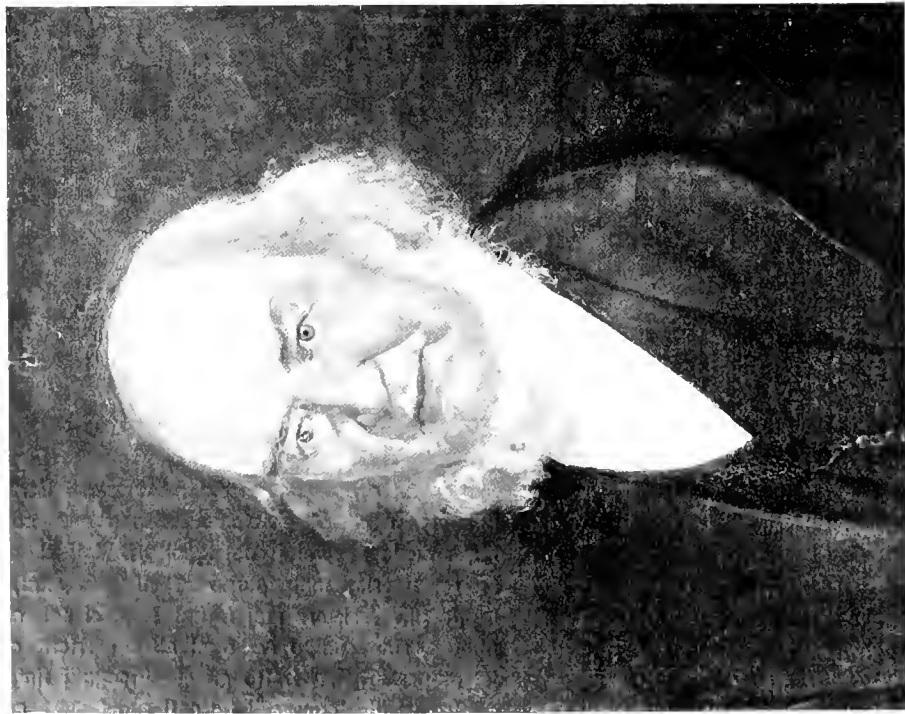
HALFDAN STRÖM — IN RIVA AL TORRENTE.

(Fot. O. J. Vaering).

Skredsvig, i Gude, i Kolstø ed i Stenersen, i quali tutti hanno saputo accaparrarsi una larga schiera di estimatori in Italia, non bisogna però credere che gli altri generi di pittura non abbiano in Norvegia chi li rappresenti con onore. Lasciando anche da parte quei due singolarissimi fantasisti, con tendenza l'uno verso il simbolismo astruso e macabro e con trasporto l'altro per le più capricciose bizzarrie decorative che suggerir possono le vecchie leggende nazionali, che sono Edouard Münch e Gerhard Munthe, basterà rammentare, fra i pittori di figura, il ritrattista Erik Werenskiöld, Johan Jacob

\*  
\* \*

Nato nel 1863 a Cristiania, Halfdan Ström si sentì assai precocemente chiamato verso l'arte da una viva e vera vocazione. Essendo però ad essa recisamente avversi i suoi genitori, egli si sforzò di reprimerla, ma, giunto ai diciotto anni, non seppe più resistere agli intimi impulsi del suo animo e, rinunciando ad ogni altra carriera ed interrompendo d'un tratto gli studi seguiti fin'allora contro voglia, consacrò tutto il suo tempo ad apprendere gli elementi della pittura sotto la guida del vecchio Berglien.



HALFDAN STRÖM : RITRATTO  
DEL PROFESSOR ASCIEHOCII.]



HALFDAN STRÖM:  
PESCATORE NORVEGESE.

(Fot. O. Vaering).

Di lì a due anni, portato a termine un primo quadro, lo espose in pubblica mostra, in cui, con acuto suo rammarico, esso rimase affatto inosservato, come tanto spesso accade alle opere degli esordienti. Egli allora, sconsigliato, lasciò Cristiania

tista, di vedere apprezzate dal pubblico e vivamente lodate dalla critica le varie tele di soggetto rusticano da lui esposte a Cristiania nel 1885 e di sapere premiato un quadro d'oggettiva ispirazione veristica e di fattura rude ma vigorosa che, col ti-



HALFDAN STRÖM — RITRATTO DI SIGNORA. (GALLERIA NAZIONALE DI CRISTIANIA)

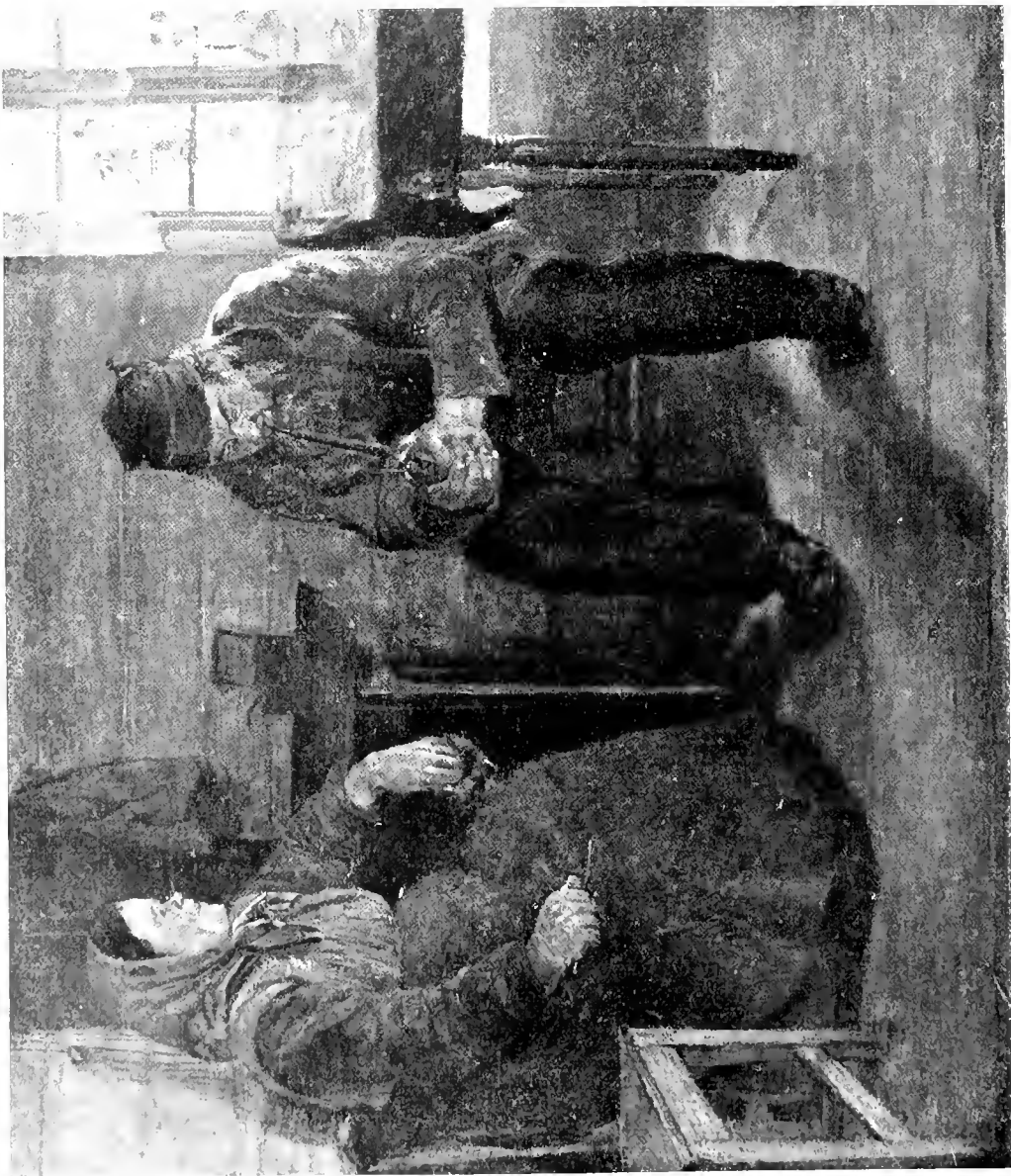
(Fot. O. Væring).

e si recò a Monaco per perfezionarsi nell'arte sua, iscrivendosi ai corsi di quell'Accademia di belle arti; ma, dopo sei mesi, preso da nostalgia, fece ritorno in patria.

Lo scoraggiamento primiero era però debellato e, rimessosi con nuova lena al lavoro, lo Ström ebbe la soddisfazione, così dolce pel cuore d'un ar-

tista, di vedere apprezzate dal pubblico e vivamente lodate dalla critica le varie tele di soggetto rusticano da lui esposte a Cristiania nel 1885 e di sapere premiato un quadro d'oggettiva ispirazione veristica e di fattura rude ma vigorosa che, col ti-

tolo *I ciabattini del villaggio*, aveva nel 1887 mandato al *Salon du Champ-de-Mars* di Parigi. Altri successi seguirono a questi primi, tanto che egli potette ottenere dal governo norvegese una borsa di perfezionamento in Francia. Recatosi a Parigi, entrò nello studio di Alfred Roll, l'ardimentoso pittore modernista che è riuscito a rendersi ce-

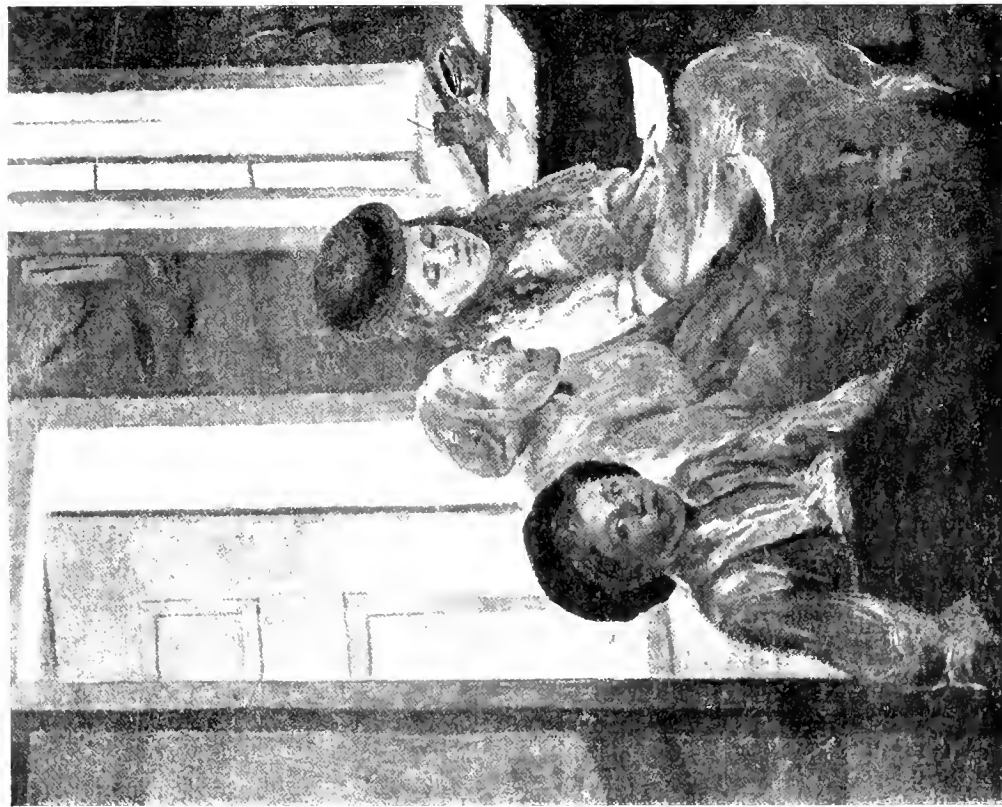


HALFDAN STRÖM:

INTERNO

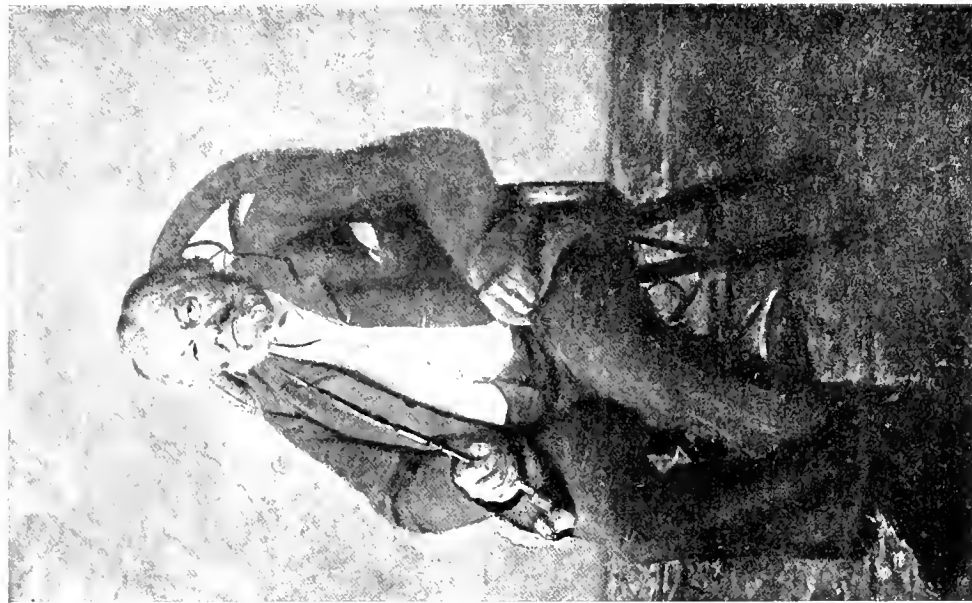
RUSTICO.

(Fot. O. Vaering)



HALFDAN SIRÖM: IN ATTESA  
DELLA POSTA DEL VILLAGGIO.

(Fot. O. Værting).



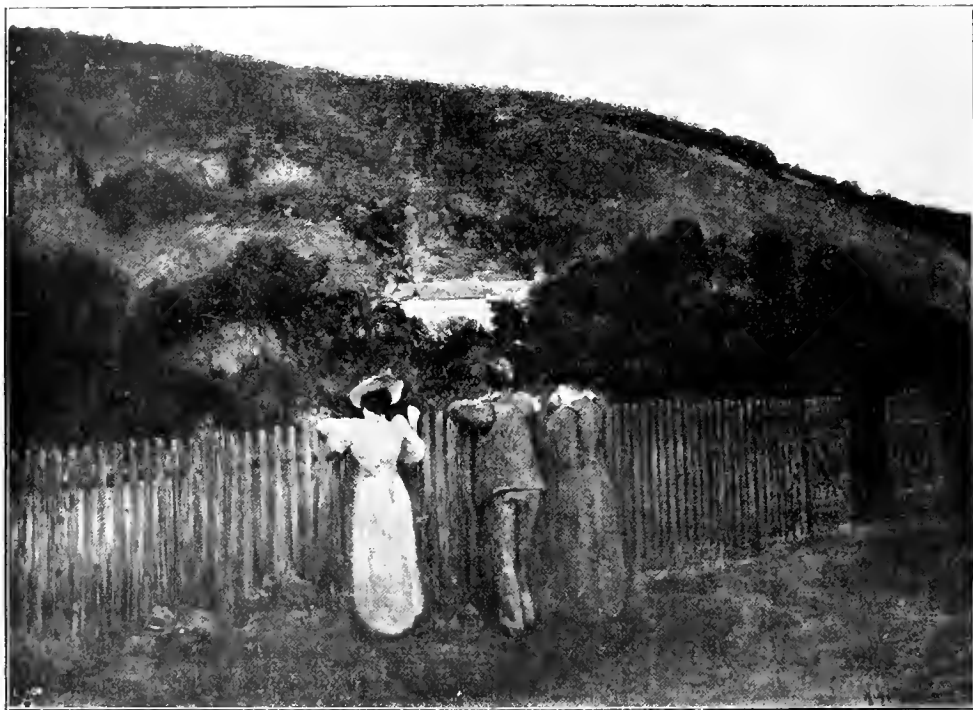
HALFDAN SIRÖM: RITRAITO  
DI VECCHIO FUMATORE.

(Fot. O. Værting).

lebre per la potenza di osservazione, sussidiata da una non comune efficacia di fattura, con cui, in vaste composizioni, ha voluto e saputo rappresentare la vita di una grande metropoli dei giorni nostri nelle clamorose manifestazioni delle folle popolari.

Sotto la guida sagace di così valente maestro, Halldan Ström irrobustì sempre più le naturali sue doti di osservatore del vero e di raffiguratore di

Nel 1896 egli ritornava, con la giovane e vez-zosa sposina, a Cristiania, donde non si doveva muovere fino al 1900, anno in cui, essendo stato prescelto come delegato artistico del governo norvegese dell'esposizione mondiale francese, fu obbligato a recarsi a Parigi, per ritornare con la medaglia d'oro, che la giuria internazionale gli aveva assegnata a voti unanimi.



HALFDAN STRÖM — SERA IN NORVEGIA.

esso sulla tela, come lo dimostrano i quadri esposti negli anni seguenti allo *Champ-de-Mars*, fra cui piacemi in ispecie di ricordare *Sulle spalle del babbo*, così pieno di vita e così ricco di sentimento nella gioconda sua ispirazione familiare.

Sposata una leggiadra fanciulla, che soggiornava a Parigi con la madre per studiarvi musica, egli si recò in Bretagna a trascorrervi il dolce periodo della luna di miele, ma, affascinato dagli aspetti pittoreschi di quel paese e della popolazione che lo abita, vi rimase per più di un anno a dipingervi tutta una serie di paesaggi e di quadri di genere.

Vita semplice e modesta, come quella di tanti altri artisti, pei quali l'interesse dell'esistenza è riposto quasi esclusivamente nei sogni estetici che vanno maturandosi negli accesi loro cervelli creatori, per assumere poi forma concreta sulla tela e nella creta per la maggior gioia degli occhi degli amatori delle cose belle.

\* \* \*

I due quadri, con cui Halldan Ström si presentò, nella mostra veneziana del 1899, al pubblico italiano, sono senza dubbio fra le opere sue più ef-





HALFDAN STRÖM : LA VECCHIA STORIA.

(Fot. O. Vaering).

ficaci e più interessanti. Non è quindi da sorprendersi se il visitatore intelligente, appena entrato nella sala scandinava, che pure quell'anno poteva

più sincere, più spontanee e più significative di tutta la sala e comprendeva subito, benchè forse il nome gliene fosse ancora sconosciuto, di trovarsi



HALFDAN STRØM — L'ARROTINO.

(Fot. O. Vaering).

andare orgogliosa di tele eccellenti di Zorn, Kroyer, Thaulow, Peterssen, Larsson, Nordstrøm, Johansen e di altri dieci o dodici valorosi pittori di Danimarca, di Svezia e di Norvegia, si sentiva attirato verso di esse come verso due delle figurazioni realistiche

di fronte ad un artista di tempra oltremodo robusta ed originale.

Il primo di questi due quadri intitolavasi *Giovane madre* e doveva l'anno susseguente essere acquistato pel Museo del Lussemburgo di Parigi.



Guardandolo con una certa attenzione ci si persuade subito che colui che l'ha dipinto è un osservatore placido ma chiaroveggente del vero ed

saggine come la trivialità. Questa presentataci dallo Ström è una donna giovanissima dalla faccia ancora un po' infantile, dalle carni bianche e dalle



HALFDAN STRÖM — LA PREPARAZIONE DEGLI AMI DA PESCA.

(Fot. O. Vaering).

è insieme un psicologo, perchè nella scena in sé stessa abbastanza banale di una mamma che dà il seno alla sua creaturina; è riuscito ad evocare tutta la naturalistica poesia, semplice e pure intensa e profonda della maternità, schivando così la lezio-

forme ritondette, minacciate da una pinguedine precoce, la quale adempie il suo dovere di nutrice del proprio figlioletto con gioconda compunzione. Non raffinatezze affettuose, non preoccupazioni tenere agitarsi dietro la sua fronte e riflettonsi nei lim-

pidi suoi occhi cerulei, che quasi sembrano velarsi di sopore, mentre la boccuccia del bimbo avida succhia il latte dall'offerta mammiella: eppure lo spettacolo di questa giovine madre, tutta intenta

pesantemente in sgangherati giacigli di legno, mentre un quarto, assorto in cupi pensieri e mezzo intontito dalle copiose libazioni anche lui, fuma la pipa. L'impressione angosciosa che si prova dinanzi



HALLDAN STRÖM — DALLA MAMMA.

(Fot. O. Vaering).

alla placida soddisfazione di un divino istinto, è d'ineffabile soavità.

Triste e cupa è invece la scena che presenta l'altro quadro dello Ström, che adesso trovasi nella Galleria d'arte moderna di Venezia: tre contadini, affranti dal lavoro ed abbruttiti dall'alcool, dormono

a tale scena, anche essa tanto semplice e tanto comune, è dovuta alla rara efficacia rappresentativa della realtà (v'è uno di quei contadini dal naso rosso, dalla bocca semi-aperta, dalla stanca posa malcomoda, che quasi quasi ci sembra di udire russare!) e non già a quei volgari mezzucci melo-



HALFDAN STRÖM: SULLE SPALLE DEL BABBO.

(Fot. O. Væring.)



HALFDAN STRÖM: IN BRETTAGNA.

(Fot. O. Væring.)

drammatici, che rendono così uggiosi certi retori del pennello.

In queste due tele, come in quasi tutte le altre sue che io ho avuto occasione di vedere in Italia ed all'estero, all'efficacia nel ritrarre la realtà Halfdan

in cui esse ci sono mostrate, circolano aria e luce. Soltanto, in quanto al colore, si potrebbe osservare, non forse a torto, che la prima è troppo biacca e che la seconda, al contrario, è un po' fuliginosa.



HALFDAN STRÖM — RITRATTO DELLA MOGLIE.

Ström accoppia una sapienza non comune di tecnica. La fattura della *Giovane madre* e dei *Contadini norvegesi* può parere a bella prima troppo sommaria ed alquanto impiastriata, ma, contemplando tanto l'una quanto l'altra tela con maggiore attenzione, si scorge ben presto che le figure sono modellate con esatto senso delle proporzioni e con non comune perizia plastica e che nell'ambiente,

Un quadro dello Ström che, per evocativa efficacia di vita vissuta, per impressione complessiva d'ambiente e per spontanea naturalezza di espressioni fisionomiche e di pose delle figure messevi in iscena, merita di stare accanto ai due or ora descritti e che forse li supera per le molteplici difficoltà rappresentative dovutevi superare è *Alla trattoria* di proprietà della Galleria Nazionale di Cri-







HALFDAN STRÖM: CONTADINI NORVEGESI.



HALFDAN STRÖM: I CIABATTINI DEL VILLAGGIO.



stiania e premiato nel 1901 a Monaco con medaglia d'oro.

Parecchi altri quadri di figure del gagliardo pittore norvegese, oltre quelli finora da me citati, meritano di essere segnalati con particolare encomio. Così, fra le scene della vita rusticana e fra le immagini di quegli umili della vita, nel ritrarre i quali il suo pennello rapido e sicuro ma più d'una volta alquanto rude, menzionerò *Interno rusticano*, *L'arrotino*, *L'attesa della posta del villaggio* ed in ispecie *La vecchia storia*, in cui, sur uno sfondo pittoresco di campagna, è, con così patetica sobrietà, raffigurato l'epilogo lagrimoso di un amore campagnolo. E, fra i graziosi e gai episodi infantili e le scenette della vita familiare, cui lo Ström compiacesi non meno del Larsson, del Johansen e di altri valorosi pittori nordici, rammenterò *Fratello e sorella*, *Dalla mamma*, *In riva al torrente*, *In Bretagna* e *Fanciulli in mare*.

Non è però soltanto come pittore di genere che lo Ström merita di essere preso in seria considerazione e di venire additato come uno degli artisti più significativi ed originali che possenga oggidì la Norvegia, ma anche come paesista e come ritrattista. Come paesista, basterà ripensare alle due tele *Sera in Norvegia* e *Vespere autunnale*, esposte da lui a Venezia l'una nel 1901 e l'altra nel 1903, di così squisita finezza di toni in sor-

dina e di così delicata e penetrante poesia campestre, e come ritrattista basterebbe per affermarne la maestria anche in questo genere, a cui più volte si è provato con vivo successo, l'effigie leggiadrissima che di sua moglie dipingeva, circa otto anni fa, con tanta sapiente larghezza di pennellata e con tanta succosa piacevolezza di colore.

Io spero che nella mostra veneziana del 1907, attesa con vivo desiderio e con spirituale curiosità non meno delle sei precedenti, da tutti coloro che amano conoscere e studiare l'arte nelle svariate sue manifestazioni internazionali, non si commetterà più l'errore di volontariamente dimenticare negli inviti, per lasciare maggior posto agli uggiosi mestieranti dei troppo numerosi gruppi e gruppetti in cui frazionasi oggigiorno la scuola pittorica tedesca, quegli artisti della Scandinavia, della Svezia e dell'Olanda, che tante simpatie ed ammirazioni avevano a buon diritto saputo conquistarsi presso il pubblico italiano. Ritournerà quindi anche Halidan Ström e, quali che siano le opere che egli crederà dovervi mandare, esse, se sono persuaso, saranno tali, sia per efficace semplicità di visione del vero sia per bravura di tecnica, da riconfermare l'ammirativa simpatia saputaci ispirare fino dalla prima volta che egli, nel 1899, si è a noi presentato.

VITTORIO PICA.



HALIDAN STRÖM — FANCIULLI IN MARE.

(Fot. O. Vaering).



ALLEGRETTO NUZI — MADONNA E SANTI. (ESP. CAPITULO DEL DUOMO DI FABRIANO).

(Fot. I. L. d'Arti Grafiche).

## LA PITTURA ANTICA ALLA MOSTRA DI MACERATA.

I.



ON è di tutte le pitture che si trovavano alla recente Mostra d'arte antica di Macerata che vogliamo e possiamo parlar qui, e molto meno della pittura marchigiana in genere.

Dalle visite fatte a diversi luoghi delle Marche abbiamo tratta la convinzione che troppe ricerche sono ancora da fare, d'opere e di documenti, per pubblicare qualche cosa di nuovo e di sicuro, oltre alle conclusioni cui arrivarono e alle notizie che raccolsero e pubblicarono Giacinto Carboni Cantalamessa nel 1830 e Amico Ricci nel 1834. Trattare dell'arte marchigiana nel suo aspetto complesso, nel suo graduale svolgimento, nelle sue diverse branche, ne' suoi sentimenti e nelle influenze subite, non è ancora possibile, perchè troppo s'ignora, quantunque studi parziali e buoni abbiano dati anche recentemente Giulio Cantalamessa, Egidio Calzini, Carlo Astolfi e Giulio Natali, il quale ultimo riassunse, in una breve sintesi, i materiali sinora raccolti.

Noi quindi ci limiteremo a pubblicare qui parecchie delle riproduzioni fatte eseguire e i pochi appunti presi visitando la Mostra, la quale, per opera specialmente di Giuseppe Rossi, di Luigi de Luca e dei nominati Calzini e Astolfi, è riuscita ragguardevolissima, così per le opere raccolte, come per l'ordine nel quale queste erano state esposte.

Il primo passo che la critica fa tra quei dipinti è, senz'altro, incerto. Gli affreschi staccati dal muro e mandati dal Municipio di Fabriano, presentano tutti i caratteri della pittura romanica del dugento. Certo su quello stile doveva lavorare Bocco da Fabriano se operava, come pare, intorno al 1306; ma come procedere ad attribuzioni sicure, se manca un'opera autentica cui riferirsi, ossia un punto preciso di partenza?

Contemporanei, ma già lanciati in pieno trecento e rappresentati alla Mostra da tavole firmate, erano Francescuccio di Cecco e Allegretto Nuzi da Fabriano, due maestri di valore molto diverso: mediocre e scorretto il primo, quantunque illuminato da un lieve sorriso dei volti; soave e delizioso il

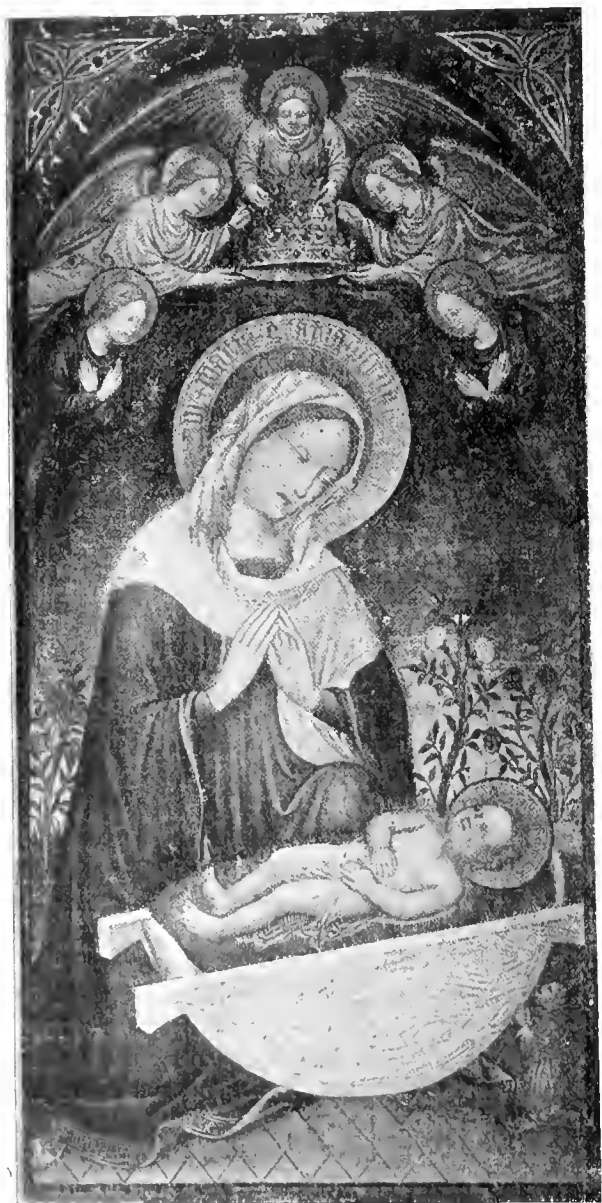
secondo. Di lui (fuori della contestazione sorta pei dipinti di Roma e di Firenze, assegnati ora ad un omonimo) s'avevano vicini ben cinque lavori, quattro esposti dal Capitolo e dal Municipio di Fabriano, l'ultimo dalla Cattedrale di Macerata, il quale, con la

sua firma e la sua data (1359), era indubbia scorta al riconoscimento degli altri. Amico Ricci dice ch'ei lavorò in Venezia; ma deve trattarsi di un equivoco. Certo egli dimostra d'aver su tutto veduti e seguiti gli artisti senesi, in ispecie Simone Martini.

È ragguardevole nelle sue tavole la bellezza dei tipi, soavi e, ad un tempo, sereni ed aperti. Straordinaria è l'accuratezza da lui posta nell'esecuzione, principalmente delle stoffe aurate dove si ripete un bellissimo tessuto a fiori, uccelli e tartarughe, che prelude alle stoffe di Gentile. Così il manto verde della Vergine, in un secondo polittico del Capitolo di Fabriano, con fiorami chiari a spirale e foglie stilizzate, prelude alle stoffe dei fratelli Salimbeni da Sanseverino, i quali attinsero da Allegretto anche certe luci non isfumate, ma definite, quasi a tocchi.

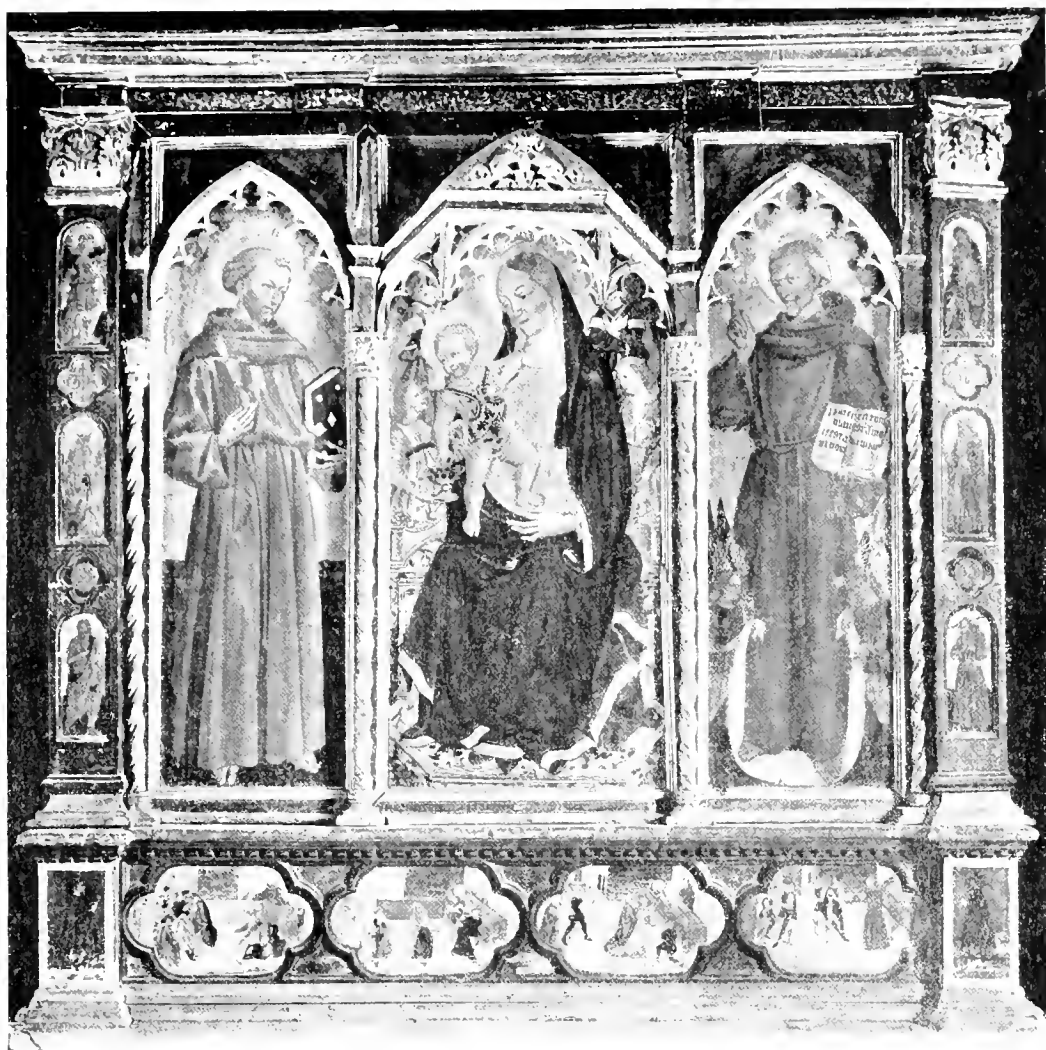
Di Gentile nulla aveva la Mostra, ma l'influenza sua appariva in diversi dipinti. Ricorderemo anzitutto la *Madonna della culla*, incoronata dagli angeli, adorante il bambino disteso nella culla, di contro a un roseto e presso a una piccola figurina di monaco inginocchiato. Un politico mandato dalla Collegiata di Potenza Picena con la *Vergine* e il *Bambino* fra gli *angeli* e i *SS. Michele, Damiano, Lorenzo e Stefano*, è pure opera d'un seguace di Gentile, il quale, quantunque grossolano nell'esecuzione, mantiene, in grazia dei modelli imitati, una certa gentilezza di volti e di movenze. Più scorretti ancora si mostravano un trittico con la *Madonna e il putto* fra i *SS. Sebastiano e Biagio* (1448), esposto dal parroco di S. Biagio in Monte Vidon Combatte, e una *Madonna col putto e due angeli* esposta dal parroco di Collina; lavori tutti e due di fra' Marino Angeli da S. Vittoria, artista mediocre che dipingeva carni rosastre rilevandone le sporgenze con acuti chiari senza fusione. Dall'umiltà sostanziale delle forme tentava rifarsi col fasto delle stoffe rosse, a fiorami dorati, uccelli e grifi.

L'ultimo dipinto, in cui si scorgono le tracce estreme della maniera di Gentile, è il trittico appartenente al convento di



SCUOLA DI GENTILE DA FABRIANO — MADONNA DELLA CULLA  
L.P., MONASTERO DELLA B. MATTIA DI MATILICA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).



TRITTICO DI S. FRANCESCO DI MATELICA.

(Fot. L. L. d'Art: Grafiche).

S. Francesco di Matelica con la *Madonna e il Bambino* fra gli angeli e i SS. *Francesco e Bernardino da Siena*, quattro storiette nella predella, diverse figurine e due ritratti graziosi nei pilastri laterali. Ma se nei volti, tinti d'un lieve rosato, spira un'aria soave e un sentimento che li riattacca alla scuola fabrianese; all'incontro, in certi particolari e specialmente nelle stoffe e nei marmi, s'intravede il primo influsso di Carlo Crivelli. L'opera, tuttavia, è ben lontana da quelle di Lorenzo d'Alessandro

da Sanseverino, cui la voleva attribuita Adamo Rossi.

Antonio da Fabriano era rappresentato alla Mostra da tre dipinti, che lo rivelavano per un buon artista, accurato e largo ad un tempo: un piccolo stendardo con la *Madonna e il Bambino* quasi nudo e dritto sulle ginocchia di Lei e *Clemente Papa in mezzo ad alcuni Disciplinati*, un *Crocefisso* studiato attentamente nelle forme e ravvolte l'anche in una tovaglia perugina a fasce ornate (1452); finalmente

una tavola centinata, esprime la *Morte della Madonna tra gli Apostoli*. Ma rispetto a quest'ultimo dipinto è da notare l'apparizione di certe reminiscenze esotiche specialmente in alcuni volti, apparizione ancor più evidente in una parte del grande trittico del Capitolo del Duomo di Matelica, con la *Crocifissione* in mezzo e nei due lati (divisi ciascuno in due scompartimenti) il *Presepio*, *S. Adriano*, *l'Epifania* e il *Martirio di S. Bartolomeo*.

Ora quest'opera, fabrianese nell'insieme, non è tutta d'un autore. La *Crocifissione*, il *Presepio* e *l'Epifania* sono certo della stessa mano che rivela l'influenza di Gentile ed anche quella dei fratelli Salimbeni da Sanseverino. E della stessa mano, giudicando dal volto del Santo, sembra pure il *Martirio di S. Bartolomeo*, ma è qui appunto che si manifesta l'impressione avuta dall'artista di qualche silografia tedesca, specialmente nell'atteggiamento e nelle vesti dei due manigoldi. Dal lato opposto, invece, procede soavissimo sul suo cavallo bianco e dinanzi a diversi devoti inginocchiati, *Sant'Adriano*, a giudicare il quale per opera di Nicolò di Liberatore da Foligno detto l'Alunno basta ricordarsi della tavola doppia di Bologna e dei polittici del Vaticano.

Grande incertezza ci rimane all'incontro intorno all'altra *Crocifissione*, mandata pure dal Capitolo di Matelica, ragguardevole su tutto per gli otto quadretti della doppia predella, esprimenti la *legenda della Croce*. Non è possibile negare che la figura nuda del *Crocifisso* somiglia molto a quella del trittico precedente. Sono identiche la posa e la forma del torso, delle gambe, dei piedi e, su tutto, la singolare curva dei muscoli, che, partendo dalle mammelle, passano sulle braccia come una pelle, anzi come un mantellino staccato, nonchè l'enorme allargarsi dell'avambraccio presso il gomito. Ma poi la somiglianza diminuisce nelle figure laterali e più ancora nelle tavolette della predella, dove vediamo forme più robuste, e, se si vuole, più grossolane, con alcuni tipi che arieggiano di preferenza a quelli d'Antonio da Fabriano.

## II.

Meno rappresentata della scuola fabrianese era nell'Esposizione di Macerata l'altra di Sanseverino: una preziosa scuola che aspetta ancora chi la studi accuratamente e le dia la fama che merita. Non è del caso di registrare in essa Lorenzo d'Alessandro per

la sola ragione che nacque a Sanseverino. Egli è un crivellesco, e deve quindi trovar posto nella storia dei seguaci del *cavaliere veneto*.

La vera scuola sanseverinate è quella che sta fra Allegretto Nuzi e Gentile da Fabriano e procura, con rara energia di intendimenti, innovazioni di stile, di carattere, di sentimento; tentando di liberarsi, e liberandosi per molto, dalle forme trecentistiche; aumentando la vita delle scene con l'osservazione diretta e la riproduzione di particolari deliziosi e lieti aneddoti, specialmente colti nel gaio mondo infantile; deliziandosi nell'arricchire la pittura d'eleganti stoffe, d'ornamenti, di fronde, di fiori, di leggiadri utensili.

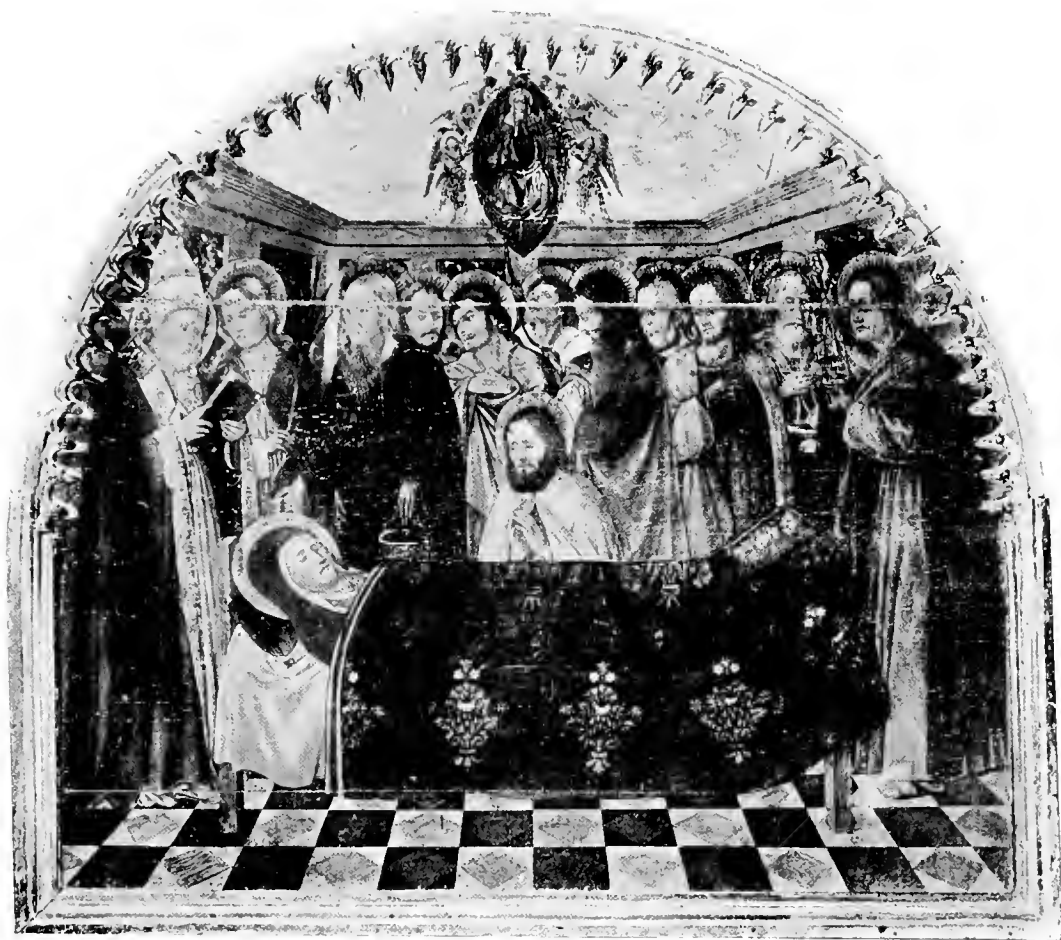
Il grande artista sanseverinate è Lorenzo di Salimbeni. Negli affreschi dell'Oratorio di S. Giovanni Battista in Urbino egli si segna insieme al fratello Jacopo, ma molte ragioni lasciano pensare che questi fosse da meno di lui e che solo dalla fraterna condiscendenza e per *ispirito di solidarietà* raccogliesse quel titolo di gloria.

Certo le qualità più fini e più nobili di quell'arte sono già palesi nel trittico che il Comune di Sanseverino mandò alla Mostra e che è sottosegnato dal solo Lorenzo. Si direbbe anzi che Lorenzo, giovanissimo ancora, fosse conscio del proprio valore, perchè nell'iscrizione dichiara d'aver finito quel *lavorero* nel gennaio del 1400 all'età di ventisei anni, il che fa risalire la sua nascita al 1374.

Di lui non altro aveva la Mostra; ma bastava da solo a richiamare l'attenzione degli studiosi per i suoi colori teneri — succhi d'erbe spalmate —, per le carni che paiono perle, per le pieghe delle vesti, leggere, tortuose, diffuse in terra, quali vediamo pure nelle opere di Gentile da Fabriano. *Santa Caterina* ha veste bianca, a fiori d'oro, e sopravveste bianca del pari intessuta a spirali con foglie d'edera, come già avvertimmo parlando d'Allegretto. Ella sogguarda con gli occhi languidamente socchiusi, e a' suoi piedi e a quelli della *Vergine* anche le foglie e le rose sono trattate con un *sapore* e una dolcezza nuova. *Gesù bambino* le si volge e le prende la destra con ambedue le manine, e non sorride lievemente d'un sorriso più supposto che reale, ma ride veramente mostrando i dentini, mentre la *Vergine* bionda reclina il volto soddisfatto. A destra e a sinistra si veggono le figure di *S. Simone* e di *S. Taddeo* apostoli affini assai ai Santi di Gentile.

Della scuola sanseverinate l'esposizione conteneva altre tre tavole, di troppo inferiori a quella di Lorenzo: L'una con la *Vergine e il Bambino*, proprietà della Biblioteca di Fermo, non presenta più carni di perla, nè di rosa, ma d'una tinta sorda

pregano o suonano o cantano. Anche in essa (1414?) sono vesti fiorate, dalle pieghe giranti, ma povere di grazia. E con difetti analoghi, benchè più importante, appariva, infine, la grande e popolosa *Incoronazione della Vergine* tra una folla di Santi e



ANTONIO DA FABRIANO — MORTE DELLA MADONNA. (ESP. MUNICIPIO DI FABRIANO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

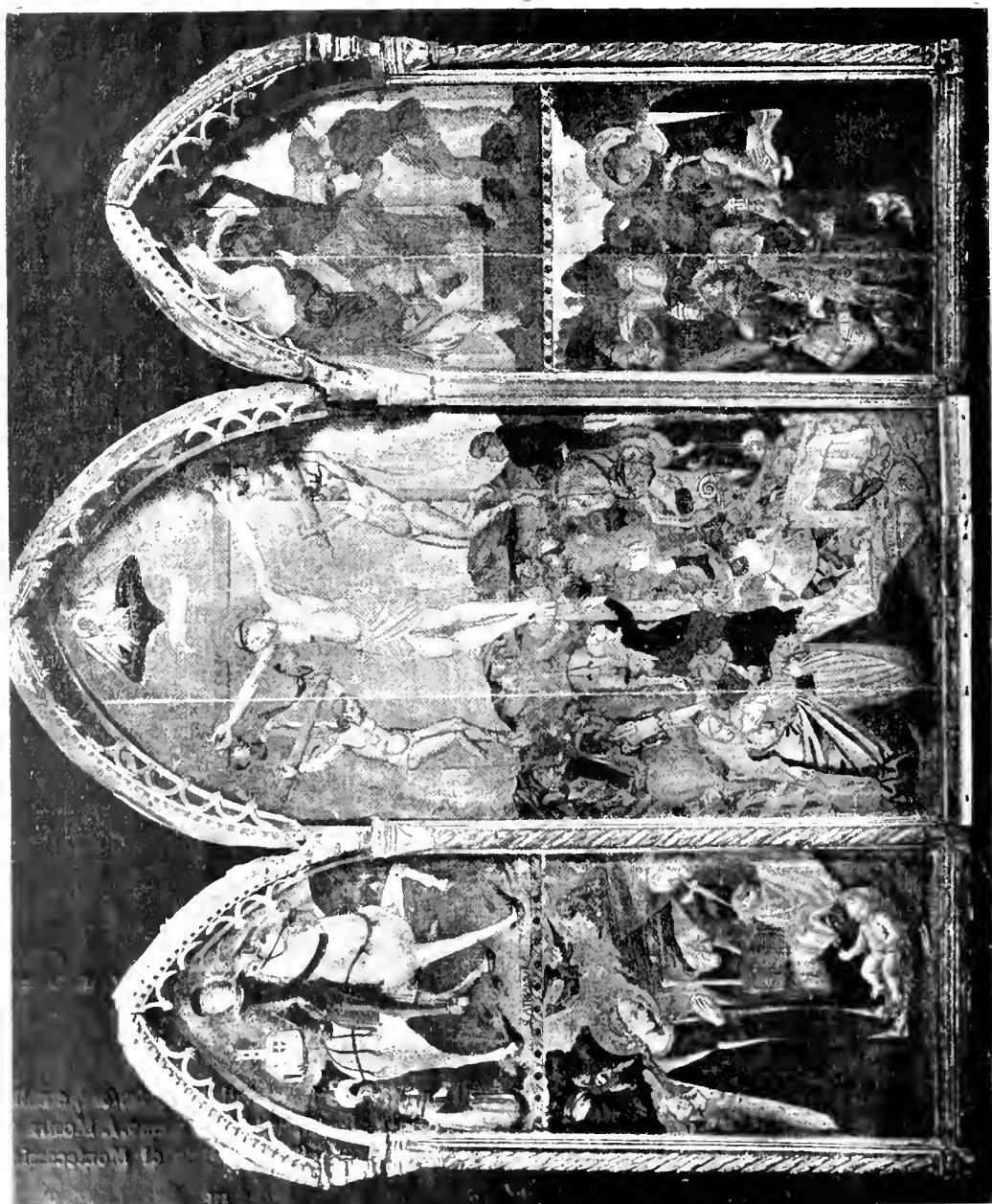
e squallida, mentre le pieghe si torcono senza grazia. Carni non meno livide, quasi di gesso bagnato, si scorgono nell'ancona esposta dalla Biblioteca di Macerata, con la *Madonna*, *Gesù* benedicente, *S. Pietro* inginocchiato, *S. Paolo* dalla spada alzata, *S. Giovanni Battista* e *S. Francesco*, e in alto, sotto un arco scemo, molti altri Santi, alternati ad angeli che

di angeli, sparsi dai lati del *Redentore*, e nella predella, nei pilastri, nell'arco scemo. A Mostra chiusa essa è tornata alla Collegiata di Montecassiano.

### III.

La raccolta di quadri che, per noi, è risultata di maggior curiosità, è stata quella dei *pittori cri-*





SCUOLA

FABRIANESE:

POLITICO DEL

MUSEO DI

MATELICA.

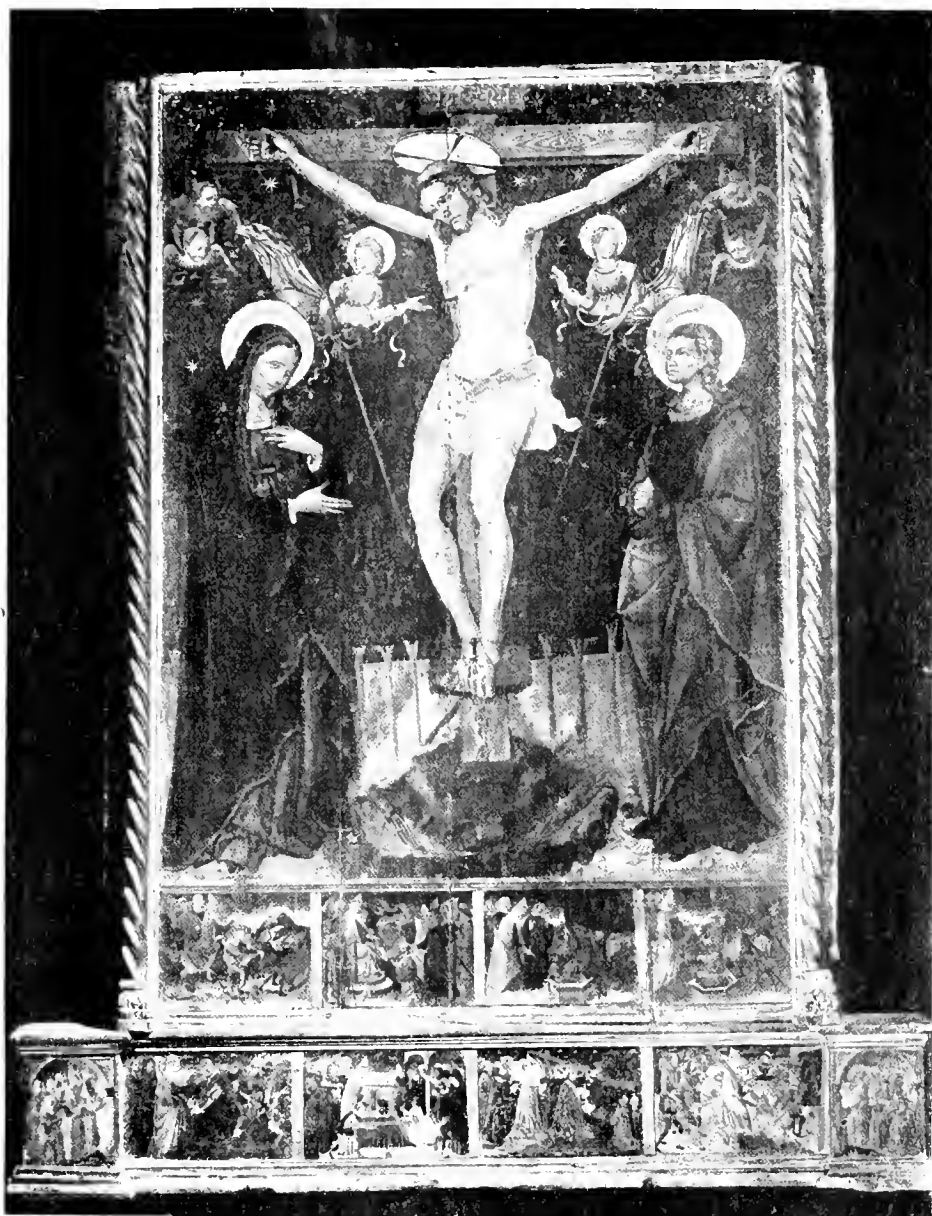
(IL S. ADRIANO

È DI NICOLA

DI LIBERATORE).

(Fot. L. L. d'Artu  
Grafiche).





SCUOLA DI FABRIANO — CRUCIFISSIONE E LA LEGGENDA DELLA CROCE. (MUSEO DI MATELICA)

Fot. L. L. d'Arti Grafiche).

*velleschi*, dei quali si trovano tanti dipinti sparsi nelle raccolte dei due mondi, pomposamente attribuiti a Carlo Crivelli o, almeno, in vista di forme meno elette e per rispetto a lui, più modestamente assegnati a Vittore Crivelli.

Ora, se nella Mostra di Macerata non erano adunati tutti quelli che si sarebbero potuti adunare con maggior tempo e maggiori mezzi, n'era tuttavia esposta una ragguardevole *rappresentanza*.

Mentre infatti la Mostra di Macerata era aperta, noi

potenmo, visitando Ascoli Piceno, vedere il grande politico del maestro, diverse opere dell' Alamanni nel Tesoro del Duomo, nel Seminario, nel Palazzo Comunale, e altre cose, pur crivellesche, di non scarso interesse. E davvero quella delle opere di Carlo e dei suoi seguaci, rimaste per le Marche, riuscirebbe una grande esposizione da farsi in Ascoli Piceno.

Tornando alla Mostra di Macerata, diremo subito che conteneva due dipinti del maestro, piccoli ma assai belli: la *Madonna* di Macerata e quella di Pausula, ambedue notissime. E si sa che la prima è il residuo della pala del 1470, che quasi interamente bruciò per l'incendio della chiesa di S. Croce in Macerata, dove si trovava, incendio dovuto ai moti francesi del 1799! Leggiadro avanzo, pieno di grazia, quantunque meno originale della tavola di Pausula, in cui la *Madonna*, dal volto arguto e dalle mani nervose, piega il capo sul busto con piacente intensità e novità, e porge il latte al *Bambino* che si tende indietro destando la curiosità lieta dei cherubini che la circondano e formano la tradizionale mandorla.

Sensibilmente inferiori sono le opere di Vittore Crivelli; ma convien subito fargli giustizia e riconoscere ch'egli resta pur sempre il migliore di tutti i crivelleschi. In lui, più che l'emozione religiosa, fa difetto la tecnica: disegno scorretto, colorito fosco. Da Ripatransone infatti si erano mandati alla Mostra un trittico e quattro Santi, su tavolette staccate, per sentimento notevolissimi. Dov'egli, invece, appare, su tutti e in modo incredibile, deficiente è nel piegare le vesti: ora gretto e duro, ora oscuramente contorto, senza apparente ragione delle sottoposte forme. In compenso disegna meglio che l'Alamanni le parti architettoniche, i frutti e gli altri accessori.

Di lui nella Mostra marchigiana si vedevano raccolte parecchie e così ragguardevoli opere da bastare per un esame ed un giudizio completo. Abbiamo accennato alle pitture di Ripatransone. Aggiungeremo che il Municipio di Sarnano vi aveva inviata la *Vergine dal garofano*, diritta di contro a un trono (su cui stanno inginocchiati due angeli musicisti) e adorante il putto steso sopra una specie di culla formata da tante teste di cherubini. Dalla chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista di Torre di Palme, in comune di Fermo, proveniva un politico con una magnifica cornice vivarinense. In mezzo sul seggio, tra due ricchi candelabri, stanno

la *Vergine* e il *Putto*; negli altri scomparti *Cristo morto*, due *angeli* ed otto *Santi*, taluni coperti di ricche stoffe fiorate ed ornate; finalmente, sotto gli archetti della predella, le mezze figure dei dodici *Apostoli* a' fianchi di *Cristo risorto*. Un altro politico del 1490, scompagnato e raffazzonato nella parte superiore, derivava da Monte San Martino e mostrava la *Madonna e il Bambino* sotto la *Crocefissione* e fra i *SS. Martino vescovo di Tours e Antonio Abate*. Nella veste dorata della Vergine, più che altrove, si vedevano le strane grottesche pieghe, qua e là sollevate in bulbi, come se coprissero delle palle.

A Vittore era però da togliere una seconda *Madonna*, molto simile a quella *dal garofano*, parimenti diritta contro al trono, fiancheggiata da due angeli in preghiera, adorante il putto cullato da testine serafiche. L'imitazione di Vittore v'è palese, ma l'esecuzione e il valore sono ben diversi. I colori vi si veggono uguali e stesi e non messi a piccolo tratteggio; le pieghe non v'appaiono singolari come nelle cose di Vittore, ma umili e trasandate; le teste del bambino e degli angeli sono volgari. Basta infine guardare le estremità e il nudo del putto, per convenire senz'altro che si tratta d'un mediocrissimo seguace.

#### IV.

Pietro Alamanni è un fedele crivellesco, pur non rinunziando a certi ingenui caratteri propri, palesi nelle moltissime sue tavole sparse per le Marche, di cui quattro erano ultimamente raccolte a Macerata: tre appartenenti al Municipio di Ascoli Piceno, una a quello di Sarnano. Egli ha qualcosa di suo nelle fisionomie, nel disegno, e nel colorito, più leggero e debole che negli altri. Si direbbe che, per le carni, egli tenesse il procedimento di stendere, sull'imprimatura, una tinta leggermente rosea e poi segnasse o *grafisse* di nero nasi, ciglia, mento, labbra, per quindi procedere semplicemente a rilevature un po' scure per le ombre e a un tratteggio chiaro per le luci. Il modellato delle sue figure è perciò minimo. Nei tipi femminili predilige occhietti intensamente scuri come fori e un nasetto lungo, acuto e troppo profilato rispetto alla lieve inclinazione delle faccie. Anch'egli abbonda di stucchi dorati, di stoffe a fiorami, d'accessori minuti, anch'egli fa festoni di frutta e riproduce marmi, ma tutto con minore evidenza, con minore sicurezza di Carlo ed anche di Vittore Crivelli. L'A-



LORENZO DA SANSEVERINO — SPOSALIZIO DI S. CATERINA E SANIL (ESP. MUNICIPIO DI SANSEVERINO).

(Fot. I. I. d'vita Gracchi).

lamanni, in conclusione, *sente* ed opera di riflesso e non per convincimento proprio, ciò che gli si può perdonare pensando ch'egli lavorava con le norme e col sentimento estetico d'una razza e d'un paese che non erano suoi.

Più debole, ad ogni modo, di lui si palesava nella Mostra l'altro crivellesco Stefano Folchetti, con tre opere. Il Municipio di San Ginesio, sua patria, aveva mandato una *Madonna col putto*, *S. Francesco e il B. Liberato da Loro*, e una *Madonna*, pur col *Bambino* stringente una melagrana, tra i *SS. Benedetto e Bernardo* diritti, *Rocco e Sebastiano* inginocchiati; il Municipio di Sarnano, una *Crocifissione*.

Dalle firme, rimaste in queste pitture, risultano: il suo nome *Stefano*, quello di suo padre *Francesco*, il cognome Folchetti (*Fulchetti*), la sua patria San Ginesio, e le date 1492, 1498 e 1513. Amico Ricci errò quindi riportando come 1406 una data d'un altro suo dipinto, esistente a S. Maria di Brusciano, quando già il Colucci e il Lanzi l'avevano più esattamente riferita per 1494. D'un altro suo lavoro esistente in Urbisaglia trattò l'Astolfi nella *Patria* d'Ancona del marzo 1901.

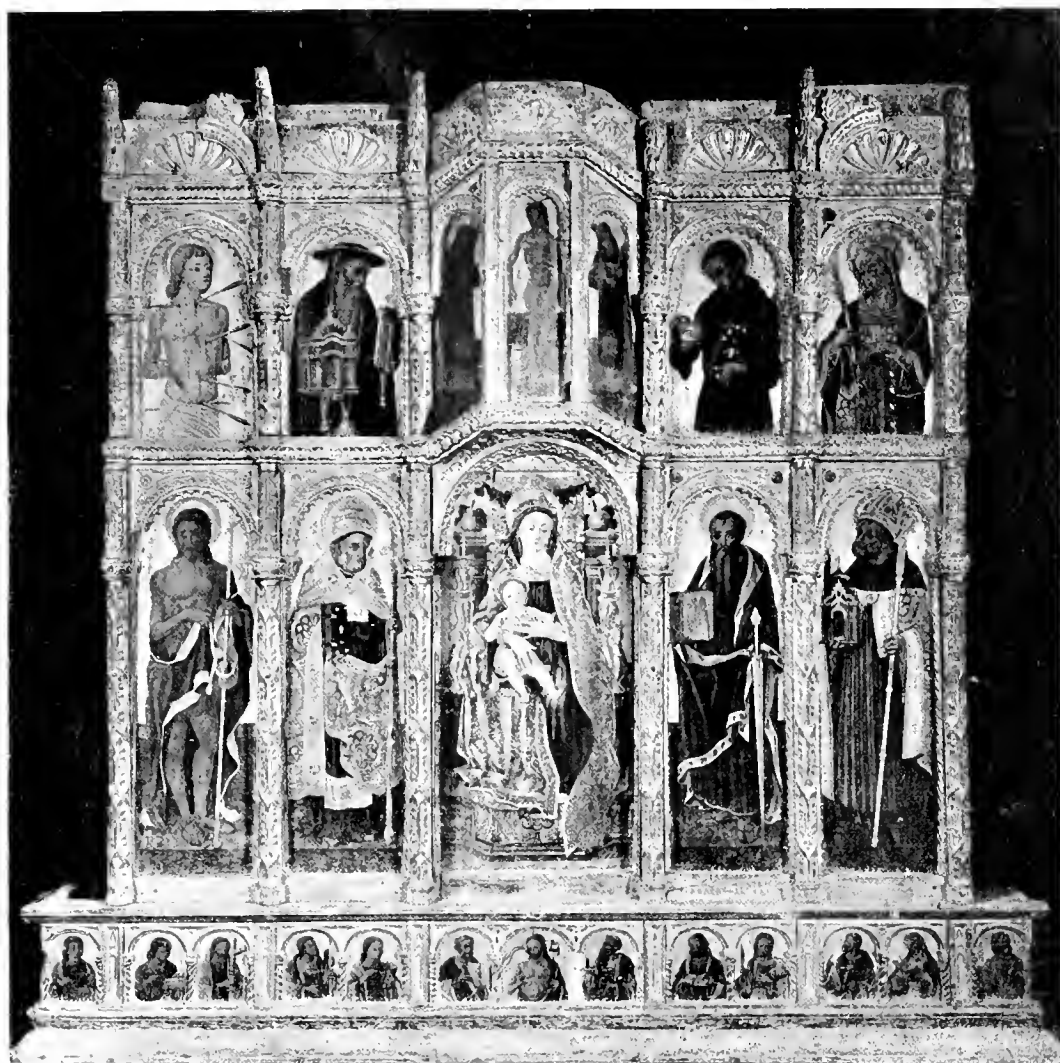
Crivellesco, ripetiamo, debole, al quale non sono rimaste del maestro che qualità ornamentali tutt'affatto esteriori! Stofe stese con pieghe dure e diritte sino a trascurare le grandi curve che il torace e i fianchi formano alla cintura. Il modellato dei volti è in lui ridotto a segni di così modesta convenzione, a cifre così squadrate, di pratica, da far pensare alla tarsia. Le faccie inoltre sono diventate ancor meno espressive, nè giovano gli occhi spalancati e spauriti a dar loro vita. Solleva, come il Crivelli, di stucco dorato, le else, le collane, il bordo dei manti; ma, poi, nell'ultima delle tre opere ricordate (1513) abbandona il maestro; e nelle forme nuove sa muoversi anche peggio che nelle vecchie.

Molto più piacevole e meno scorretto è Lorenzo d'Alessandro da Sanseverino, il migliore certamente dei seguaci di Carlo Crivelli, dopo Vittore. Egli anzi seppe ereditare dal maestro la luce e il sentimento, e talora prevalersi d'una tecnica meno trita. I cultori d'arte conoscono la sua tavola esposta a Roma nella Galleria Nazionale. Certo anche a



VITTORE CRIVELLI — MADONNA DAL GAROTANO.  
I. SP. MUNICIPIO DI SARNANO

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).



VITTORE CRIVELLI — POLITICO DI TORRE DI PALME.

(Fot. L. I. d'Arti Grafiche).

Macerata era ben rappresentato da diversi dipinti. La sua patria aveva mandato una pala — con la *Madonna*, il *Bambino*, *S. Giovanni Battista* e un *Santo vescovo* — dove Gesù, che afferra la melagrana con ambo le mani, sogguardando la Madre, appare di rara dolcezza, e graziosissimi sono gli angeli che si librano presso il capo di Lei. E più notevole ancora è il luminoso trittico di Pausula (1481), che, se non nella *Maddalena*, certo nella *Madonna*, in

*Gesù* e in *S. Giovanni Battista*, mostra alcune delle migliori figure che si abbiano di maniera crivellesca.

Nè meno geniale ed importante è la tavola della Confraternita di S. Angelo in Matelica; con *S. Anna*, la *Vergine*, il *Putto*, *S. Sebastiano*, *S. Rocco*, e, nella lunetta, *Cristo morto* tra l'*Arcangelo Michele* e *S. Domenico*. Lorenzo, in questo dipinto, si mostra più abile, e anche meno ligio al Crivelli. Il



colore è diventato più caldo, le pieghe più ricche, il sentimento più intenso, il sorriso più schietto.

e *S. Caterina sotto il Profeta Daniele*, l'altro con *San Benedetto e S. Giovanni Battista sotto il Profeta Eliseo*, esposti dalla chiesa di S. Teresa di Matelica. L'assegnazione ci pareva, più l'esame diveniva attento, giusta, al contrario di quella, fatta pure a Lorenzo, dei due dittici accostati, mandati dal Municipio di Sarnano. A noi, sembra infatti evidente ch'essi sono opera d'un altro maestro, più scorretto, ma ad un tempo più robusto, d'una robustezza che s'estende sino negli ornamenti della cornice, meno esili del solito. Egli piega semplicemente, si compiace di lumeggiare le carni cupe con sprazzi metallici, e fa ai quattro Santi (*Pietro, Giovanni Battista, Bernardo e Biagio*) la bocca semiaperta, sino a mostrare i denti, come se li volesse esprimere in atto di parlare a voce alta. E questa caratteristica è così costante che forse non tarderemo a vederlo battezzato come *il maestro dalle bocche aperte!!!*

#### V.

Due singolari pittori, per l'abbondante produzione e le varie maniere da loro seguite in diversi tempi, sono Cola Filotesio d'Amatrice e Vincenzo Pagani da Monterubbiano. Chi dalla contemplazione d'una delle loro prime opere, passasse a riguardarne, senz'altro, una delle ultime, mal si rassegnerebbe a ritenerla delle stesse mani. Il problema, ad ogni modo, non ci sembra ancora risoluto del tutto, e ci auguriamo che l'Astolfi proceda ne' suoi accurati studi intorno al Pagani e il Calzini in quelli su Cola d'Amatrice. Sapremo allora se, ad esempio, convenga riconoscere per opera di Cola tutto ciò che gli si attribuisce; perchè, pur tenendo conto delle varie influenze che subì, è strano vedere in alcune cose mandate alla Mostra da Ascoli l'influenza prima del Crivelli (*B. Giacomo della Marca, S. Michele e S. Placido*), poi quella schiettamente marchigiana (*S. Cristina e S. Antonio*

*Abate*) che lo raccosta a Giovanni Santi e al Pagani; poi quella grandiosa ed agitata di Michelangelo, rincerudita da certi toni cupi che fanno ricor-



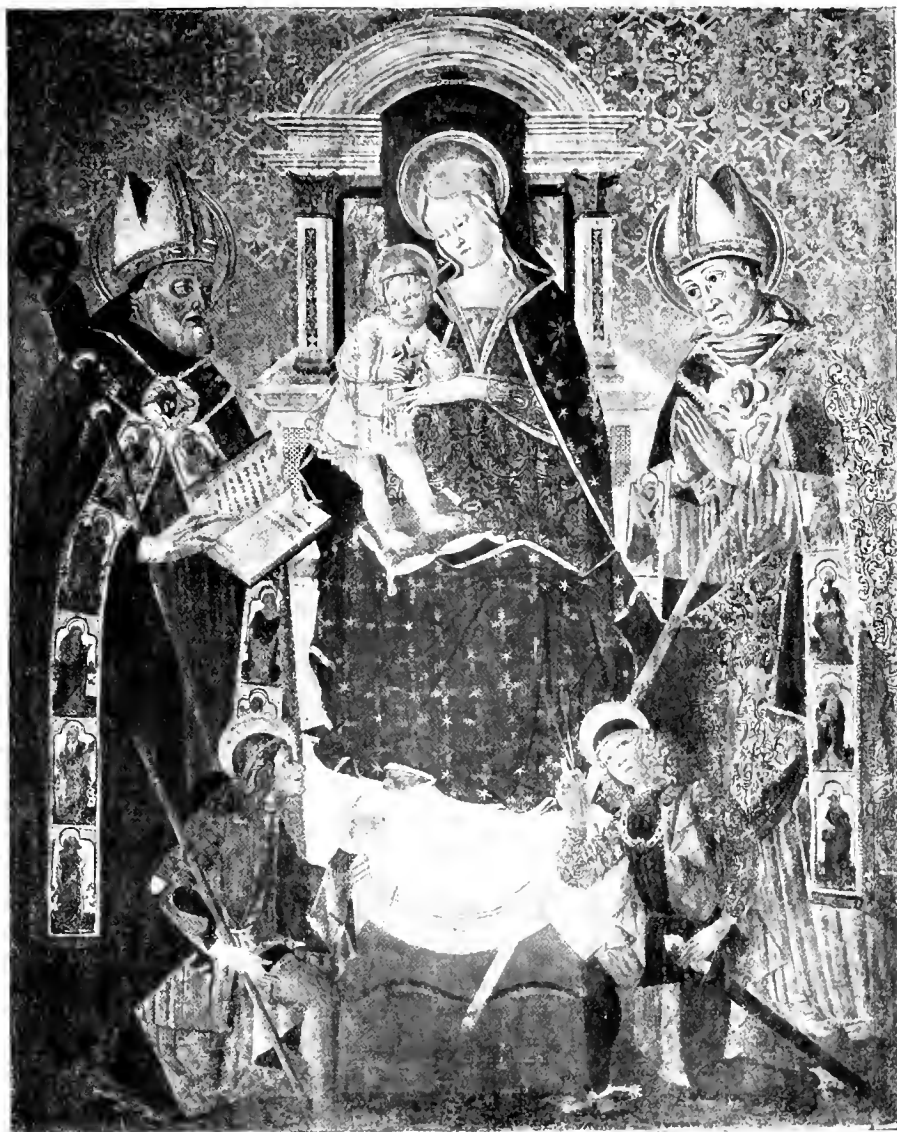
PIERO ALAMANNI — MADONNA COL BAMBINO E ANGELI.  
(ESP. MUNICIPIO DI ASCOLI PICENO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Il modo, poi, di piegare e d'illuminare ci sembra richiamare a ragione come suoi e di quel tempo anche i due lati di trittico, uno con *S. Sebastiano*

dare Sebastiano del Piombo. È vero che, anche laddove imita il Crivelli, accenna ad una notevole ampiezza d'esecuzione, ad un modo largo di piaz-

poco dopo vediamo scacciare, sconfessando, il passato e quasi obliando ogni ritegno, nelle vicine *Sibille*.



STEFANO FOLCHETTI — MADONNA E SANTI. (LSP. MUNICIPIO DI S. GINESIO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

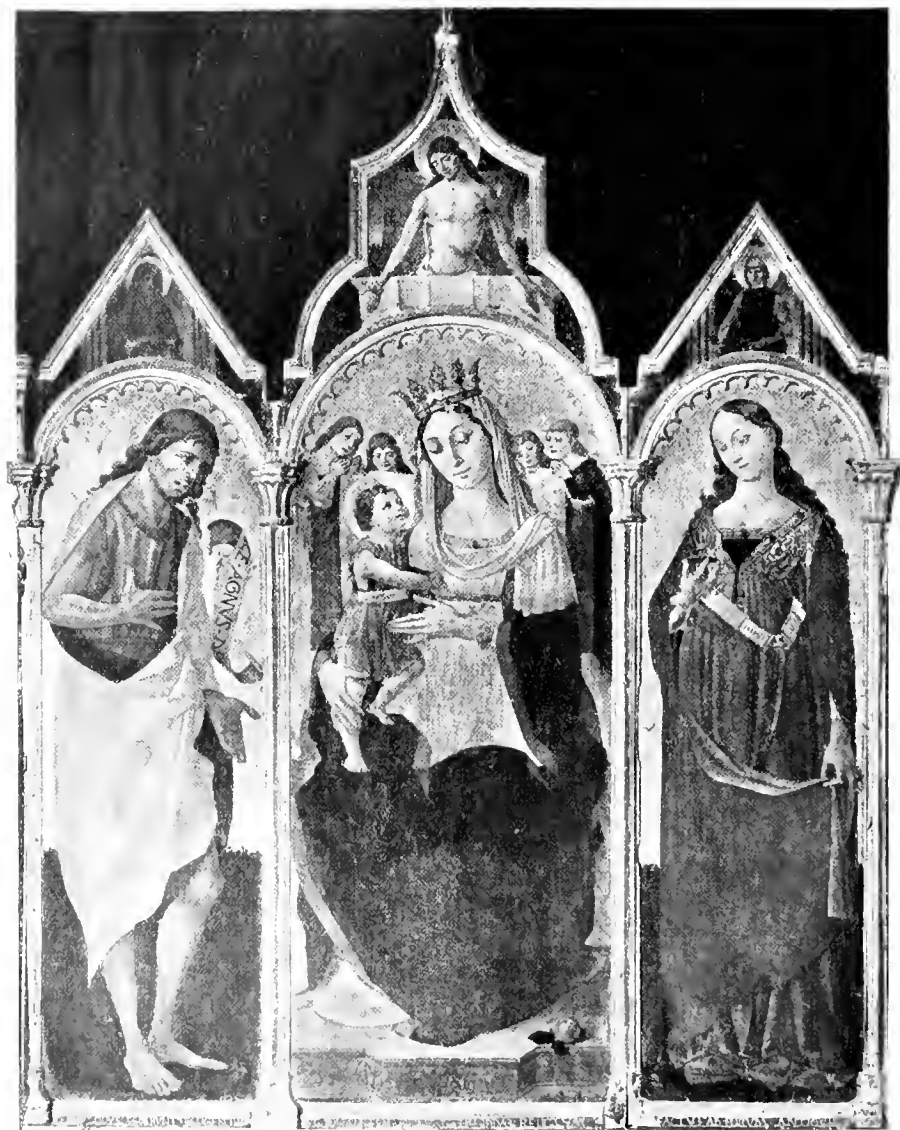
zare ombre e luci, e ad un'iniziale contorsione delle figure, ma, nel fondo, rende ancora omaggio alla sobrietà ed al ritegno quattrocentistico, che

E così il Pagani prende le mosse dal Crivelli, come possiamo vedere nell' *Incoronazione della Vergine*, fra gli angeli, e sopra a quattro *Santi* allineati



(della chiesa di S. Maria delle Grazie di Montepandone), opera che ci ha fatto riconoscere per sua l'altra, quasi identica, già dei Minori Osservanti

coteca di Brera nel 1902 dove si vede col numero 498. E due altri dipinti di Vincenzo Pagani (l'uno della Pinacoteca di Macerata con la *Vergine in glo-*



LORENZO DI ALESSANDRO — MADONNA E SANI (ESP. CHIESA DI S. FRANCESCO DI PAUSULA).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

di Ripatransone, nel 1811 portata a Milano, collocata in seguito nella cappella di S. Aquilino, confitta nella chiesa di S. Lorenzo, e ritirata nella Pina-

ria, S. Giuliano e S. Antonio da Padova; l'altro del Comune di Ripatransone, con l'*Arcangelo Michele fra i SS. Agostino e Giorgio* e, in alto, sulle





nubi, la *Vergine* e il *Bambino circondati d'Angeli*, ci hanno rivelato che suo, e non d'altri, è l'altro quadro di Brera (n. 434), passato da Serra S. Qui-

VI.

Altre cose marchegiane, assai notevoli, conteneva la Mostra, ma non così collegate in nuclei di scuola.



LORENZO D'ALESSANDRO — TAVOLA DELLA SANT'ANNA. (ESP. CONFRATERNITA DI S. ANGELO DI MATELICA).

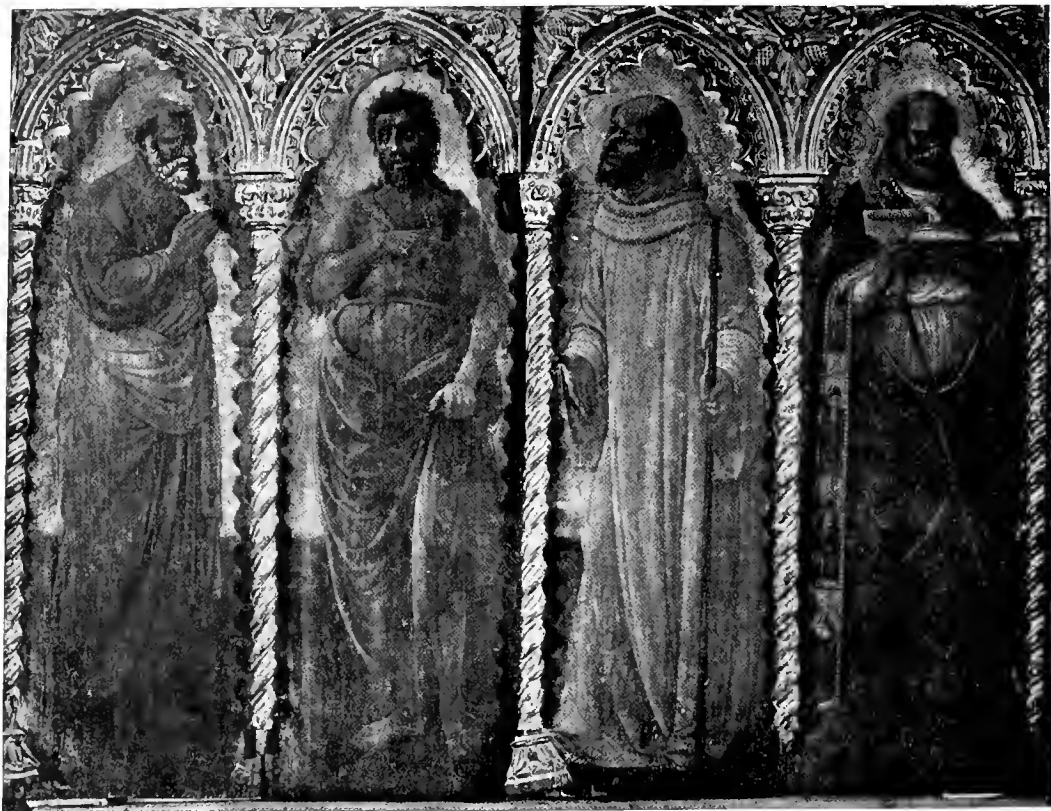
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

rico a Milano nel 1812 e, dopo varie vicende, riparato in quella Pinacoteca nel 1899, col nome d'Antonio Aleotti.

Dalla Confraternita di S. Angelo di Matelica era stata mandata una tavoletta cuspidata con *S. Francesco orante e due Flagellati*. Bella, in essa, certa

intonazione rosea con lumeggiamenti bianchi, non dissimile ad altra — per noi marchegiana e per nulla *straniera*, come sospetta il catalogo — con una preziosa serie di piccoli e gracili Santi: *Biagio, Sebastiano, Caterina, Rocco, la Madonna e il Putto*, d'una grande tenuità di colore, e tutti con occhietti vivaci fatti d'un punto nero e d'uno bianco.

tempra, su tela (1521), rappresentante la *Madonna che strappa un bambino dagli artigli del demonio per restituirlo alla madre inginocchiata presso la sua culla*. Il dipinto ha qualche somiglianza con lo stesso soggetto trattato da Nicola di Liberatore, ma non per nulla, tra il maestro di Foligno e quello d'Amandola è passato Raffaello.



SCUOLA DEL CRIVELLI — I SS. PIETRO, GIOVANNI BATTISTA, BERNARDO E BIAGIO. (ESP. MUNICIPIO DI SARNANO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

La scuola di Camerino non era rappresentata che da un polittico di Girolamo di Giovanni, mandato dalla chiesa di S. Maria del Pozzo in Monsammartino e firmato *Ieronimus Iohannis de Camerino depinxit MCCCCLXXIII*. L'arte sua si riattacca, per qualche poco, a quella di Matteo da Gualdo, e per molto, a quella di Giovanni Boccati; ma non sappiamo quali ragioni esistano per dir lui figlio di quest'ultimo.

Di Giulio Vergari d'Amandola s'aveva una buona

Dal Comune di Cingoli proveniva la tavola di Girolamo Nardini, nativo di S. Angelo in Vado, la patria degli Zuccari e del Mancini. Un altro suo quadro era ancora, qualche anno indietro, a Gubbio, firmato come questo, del 1516, e fu riprodotto nell'illustrazione di quella città pubblicata dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo. Si tratta d'un maestro debole e singolare ad un tempo. Le sue figure mostrano grandi teste con piccoli nasi, piccole bocche e piccoli occhi, uniformi, in ogni



S. ANTONIO E S. CRISTINA.



S. PLACIDO.



S. MICHELE.

TAVOLE DI COLA D'AMATRICE. (ESP. MUNICIPIO DI ASCOLI PICENO).



B. GIACOMO DELLA MARCA.

(Fot. I. L. d'Arti Grafiche).



VINCENZO PAGANI — INCORONAZIONE E SANTI.  
(ESP. S. MARIA DELLE GRAZIE DI MONTEPRANDONE).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).



aspetto, si tratti di vecchi e di bambini, di donne e d'uomini. Anche a lui è giunta una debole eco crivellesca palese in qualche ornato o veste o frutto.

pio di Sassoferrato. Intorno ai vecchi marchigiani più noti, come Giovanni Santi e Timoteo Viti, non è il caso di dilungarsi qui, e nemmeno sui più tardi,



VINCENZO PAGANI — MADONNA E SANTI. (ESP. MUNICIPIO DI RIPATRANSONE).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Così il grossolano Pier Paolo Agabiti, trasformatosi al contatto dei Veneziani, era rappresentato nella Mostra da un *Presepio* mandato dal Municipi-

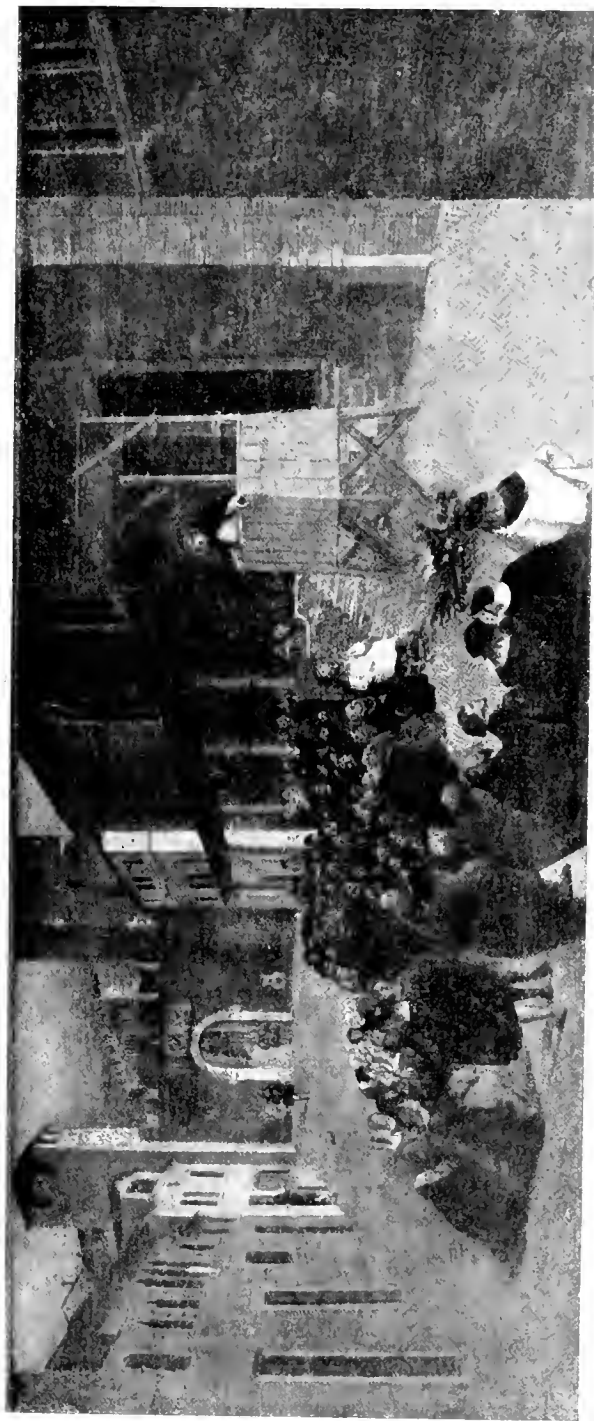
come il Barocci, Federico Zuccari, il Maratta, il Sassoferrato e diversi altri.

In un secondo articolo, avremo occasione di trattare



GIROLAMO DI GIOVANNI DA CAMERINO — POLITICO.  
 (ESP. S. MARIA DEL POZZO DI MONSAMMARTINO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).



LORENZO LOTTO -- PREDICA  
DI S. DOMENICO IN RECANATI.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

d'altri dipinti, pur esposti alla Mostra di Macerata, quantunque d'artisti non marchigiani, o dubbii e discussi. Solo ne ricorderemo qui tre del Lotto, per la lunga permanenza fatta da lui nelle Marche, dove morì, e quel po' d'influenza che esercitò sugli artisti di là, influenza assai più limitata che non quella del Crivelli. Due di quei dipinti, già noti, erano la *Madonna con Santi* della Congregazione di Carità di Mogliano, e la *Madonna del Rosario* del Municipio di Cingoli. Il terzo consisteva in una parte (un po' malandata e con bugne) della predella del grande polittico che il Lotto eseguì per S. Domenico di Recanati. E rappresentava, appunto, *San Domenico* che predica nella piazza di Recanati, chiusa in fondo da una porta merlata, fiancheggiata a destra dalla chiesa. Il Santo si sporge a parlare da un alto pergamo, d'innanzi al quale arde un fuoco consumatore d'ornamenti vani di lusso. Assiste una folla di religiosi, di cavalieri, di popolani, di donne e di fanciulli. Era una cosa assai graziosa anche pel colorito calmo e scuro, come se la scena si svolgesse nella penombra d'un crepuscolo.

CORRADO RICCI.

BIBLIOGRAFIA. — Storie della pittura italiana in genere, su tutti LUIGI LANZI, *Storia Pittorica d'Italia* (Pisa, 1815), tom. II, libro III; CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia* (Firenze, tom. IV, 1887; tom. IX, 1902); AMICO RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Maremma d'Ancona* (volumi 2, Macerata, 1834); G. CARBONI CANTALAMESSA, *Memorie intorno i letterati e gli artisti della città di Ascoli nel Piceno* (Ascoli, 1830); G. FERRETTI, *Memorie dei Pittori Anconitani* (Ancona, 1888); GIULIO CANTALAMESSA, *Artisti Veneti nelle Marche*, nella *Nuova Antologia* del 1<sup>o</sup> ottobre 1892; *Catalogo della Mostra di Belle Arti* (Macerata, 1905); S. A., *La pittura marchigiana all'Esposizione Regionale d'Unione*, Macerata, 1905; *L'arte antica all'Esposizione regionale marchigiana* (L'Unione cit.); GIULIO NATALI, *L'Arte nelle Marche* (Roma, 1905) e *L'Arte marchigiana a proposito dell'Esposizione di Macerata* (Macerata, 1905); EGIDIO CALZINI, *Urbino e i suoi monumenti* (Rocca S. Casciano, 1897); GIUS. LIPPA-

RINI, *Urbino* (Bergamo, 1903); M. SANTONI e V. ALEANDRI, *La Pinacoteca e il Museo Civico di Camerino* (Camerino, 1905); WILHELM SUDA, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts* (Strassburg, 1905, per Allegretto Nuzi); S. SERVANI COLLIO, *Pittura di Lorenzo Severinato nella chiesa della Madonna di Caldarola* (L'Album, Roma, 9 giugno 1860, pp. 132-135); *Affreschi del Duomo Vecchio di S. Severino* (Ibidem, 393, 396 e 410); G. B. TOSCHI, *Due precursori di Masaccio* (i fratelli da Sanseverino) nell'Italia (Roma, 1884, pp. 58, 90 e 110); SEVERINO SERVANI-COLLIO, *Pitture nella chiesa di S. Giovanni di Urbino* (Sanseverino Marche, 1888); V. E. ALEANDRI, *Lorenzo e Giacomo di Salimbene* (Sanseverino Marche, 1901); GIUSEPPE LIPPARINI, *Gli affreschi di S. Giovanni Battista in Urbino, nel Cosmo catholicus* (Milano, gennaio 1903); G. M. RUSHFORDS, *Carlo Crivelli* (Londra, 1900); E. CALZINI, *A Montepandone e ad Acquasanta, quadri di scuola crivelliana*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana* (Ascoli Piceno, 1904, pp. 61, 69); ARDUINO COLASANTI, *La scuola di Vittore Crivelli in Fallerone*, nella *Rassegna d'Arte*, ann. V, num. 10 (Milano, 1905); CARLO GRIGIONI, *Il trittico di Capra Marittima e la scuola crivelliana*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana*, 1903, pp. 105-170; CARLO ASTOLFI, *A proposito dell'origine tedesca di Pietro Alamanni*, nell'Arte (Roma, 1903, pp. 205-206); E. CALZINI, *Una tavola di Pietro Alamanni*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana* (1900, pp. 9-12); GIUSEPPE SALVI, *La Cappella del Popolo di S. Ginesio e la tavola di Pietro Alamanni*, nella *Nuova Rivista Misena* (Arcevia, 1892, p. 67); CARLO ASTOLFI, *Quadri del Pagani e dell'Alamanni*, nell'Arte (Roma, 1901, pp. 217-18); *Il Trittico di Stefano Folchetti ad Urbisaglia*, nella *Patria d'Ancona* dell'11 marzo 1901; *Rivendicazione di opere di due pittori marchigiani (Stefano Folchetti e Vincenzo Pagani)*, nell'Esposizione Marchigiana, 1905, pp. 45-47 e 55-56; *Alcuni quadri pregevoli a Pausula e a Fermo del Crivelli*, di Andrea da Bologna, dei Vivarini, del secondo Lorenzo da Sanseverino, dei Pagani, nell'Arte (Roma, 1902, pp. 192-194); ANSELMO ANSELMi, *Allogazione di una tavola a maestro Vincenzo Pagani*, nella *Nuova Rivista Misena* (1893, p. 3); A. CIGNOLI, *Due opere d'arte a Porechia* (Vincenzo Pagani), *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana* (1904, pp. 80-86); A. ROSSI, *Lorenzo di m. Alessandro pittore severinate* (Perugia, 1876); V. E. ALEANDRI, *Note e correzioni al commentario di maestro Lorenzo, di maestro Alessandro pittore Sanseverinate*, nella *Nuova Rivista Misena* (1884, p. 172); E. CALZINI, *Un'ancona di Cola dell'Amatrice del 1517*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana* (1904, pp. 138-140); *Di alcune pitture di Cola dell'Amatrice*, nella *Rassegna* citata (1900, pp. 115-123); *Di una tavola di Cola dell'Amatrice*, nella *Rassegna* citata (1903, pp. 4-8); LUIGI PUNGILEONI, *Elogio di Giovanni Santi* (Urbino, 1822); GIUSEPPE CAMPORI, *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi* (Modena, 1870); V. LANCIA-RINI, *Dei fratelli Nardini e di altri pittori di S. Angelo in Vado*, nella *Nuova Rivista Misena* (1894, pp. 103-154); A. ALIPPI, *Fabrizio Fabrizi, Dionisio e Girolamo Nardini da S. Angelo in Vado*, nella *Nuova Rivista Misena* (1892, p. 165); ARDUINO COLASANTI, *Gubbio* (Bergamo, 1905); BERNARDO BERENSON, *Lorenzo Lotto* (Londra, 1901); PIETRO GIANUZZI, *Lorenzo Lotto e le sue opere nelle Marche*, nella *Rivista Misena* (1894, pp. 35, 74); G. ABBRUZZETTI, *Di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto a Jesi*, nella *Rassegna bibliografica dell'Arte Italiana* (1902, pp. 62-71 e 134-138).



SCUOLA UMBRO-MARCHIGIANA

MADONNA E SANTI. (ESP. MUSEO DI MATELICA).

(Fot. L. I. d'Arti Grafiche).

## L'ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE AL MUSEO CHIOSSONE (\*).



SCUOLA BUDDISTICA — BUDDA FRA GLI ANGELI (RAKEMONO).

I.

### LE PITTURE E LE STAMPE.



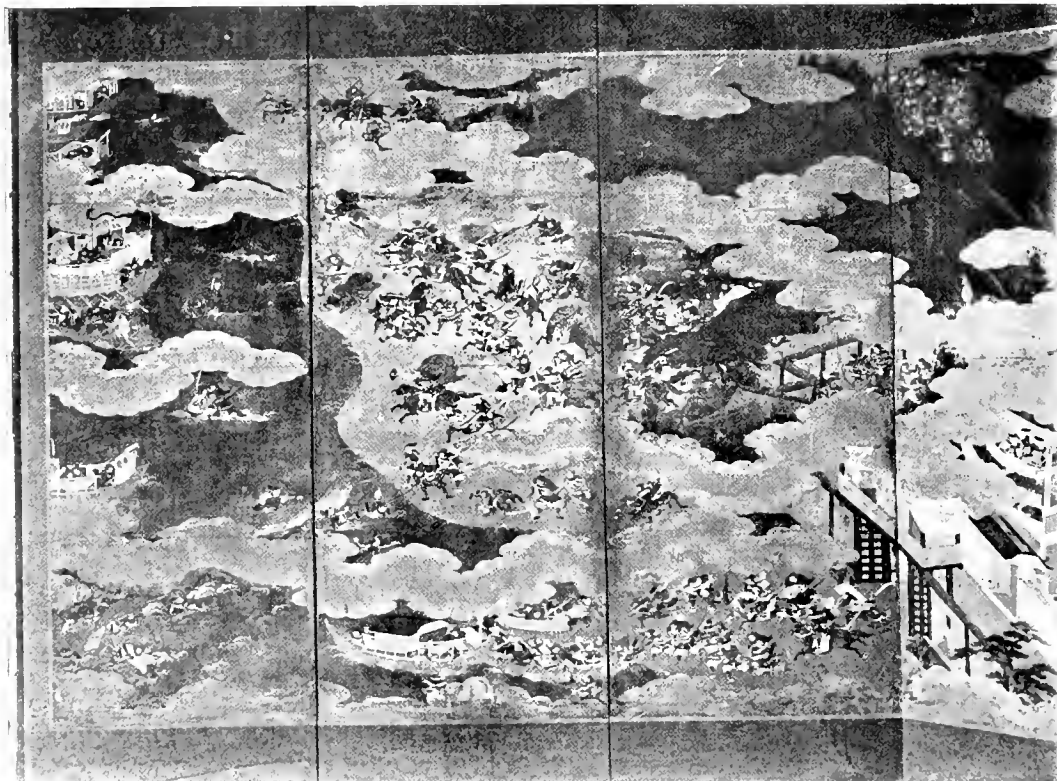
A colui che desideri imparare a conoscere, nei vari e successivi aspetti, la seducente pittura dell'Estremo Oriente, la quale, benchè a bella prima poco o male compresa e perfino tenuta a disdegno dai più, doveva, per lo schietto e intimo sentimento naturalistico, per l'agile ed elegante grazia decorativa e per la raffinata audacia cromatica, esercitare un'influenza profonda ed assai giovevole su certa parte dell'arte europea degli ultimi cinque lustri, il Museo Chiossone di Genova, aperto di recente al pubblico, offre un materiale di studio oltremodo ricco ed interessante. Tutte le varie scuole, infatti, eccetto l'ultima, asservita completamente all'imitazione europea e che, come tale, rappresenta una deplorabile decadenza, e quasi tutti i maggiori maestri della pittura giapponese vi figurano, con opere caratteristiche, gustose e significative, mentre numerosissima è la falange dei pittori e degli incisori, dei quali, benchè i nomi siano sconosciuti o quasi, si può a ragione affermare che abbiano saputo con sagace accorgimento proseguire e talvolta ingegnosamente modificare e perfino tecnicamente migliorare la maniera di questo o quell'illustre iniziatore di nuova formula artistica od anche che posseggano una personalità affatto originale, non potutasi finora apprezzare al suo giusto valore, sia perchè troppo scarso era il numero delle opere giuntene in Occidente, sia perchè esse erano state erroneamente attribuite ad altri.

Ma io credo che, meglio d'ogni mia parola, varranno a fare risaltare l'importanza davvero ecce-

(\*) Tutte le numerose riproduzioni di opere originali, che adornano le pagine di questo primo articolo, come quelle che figureranno nell'articolo susseguente, sono ricavate dalle fotografie eseguite e cortesemente fornitemi da Alfredo Luxoro, il valoroso e modesto artista, direttore dell'Accademia ligure di belle arti, a cui debbesi il diligente e sapiente ordinamento del Museo Chiossone.

zionale della collezione, raccolta, con delicato ed intelligente buongusto e fervente passione d'amatore d'arte, da Edoardo Chiossone, durante la lunga sua dimora in Giappone, due semplici cifre: in essa sono rappresentati non meno di 165 pittori e non meno di 184 incisori. Passandone adunque in esame le opere, anche molto rapidamente, riesce abbasianza

del buddismo, del quale un dotto scrittore di laggiù ha detto che riempì lo spirito giapponese di grandi concezioni ed elevò il pensiero del popolo. L'affermazione degli storici è tanto più facilmente ammissibile in quanto è ben noto che il culto delle immagini era recisamente vietato dallo shintismo, che, come religione, aveva preceduto il buddismo tra le



SCUOLA DI TOSA — BATTAGLIA DI GHEMPE FRA YOSHITSUNE E MUNEMORI (PARAVENTO).

facile e certo non senza profitto estetico il tracciare a grandi linee la storia della pittura e della stampa d'arte nell'Estremo Oriente.

\* \* \*

Le vere origini della pittura giapponese rimangono finora e rimarranno forse sempre avvolte in un fitto velo di nebbia, ma tutti gli storici di essa accordansi nel sostenere che la prima forma ne fu religiosa e corrispose all'introduzione nel Nippon

popolazioni del pittoresco arcipelago dell'Estremo Oriente, per permanere, in seguito al suo avvento, accanto ad esso, con più o meno proseliti, fino ai giorni nostri.

Una convenzionale e rituale immutabilità ieratica nella posa della persona e nei lineamenti del volto, la scelta dei fondi d'oro o di larghe tinte cupe ed un'opulenta profusione d'ornamentazione sugli accessori e sulle vesti dei personaggi posti in scena: ecco i caratteri essenziali comuni a tutte le

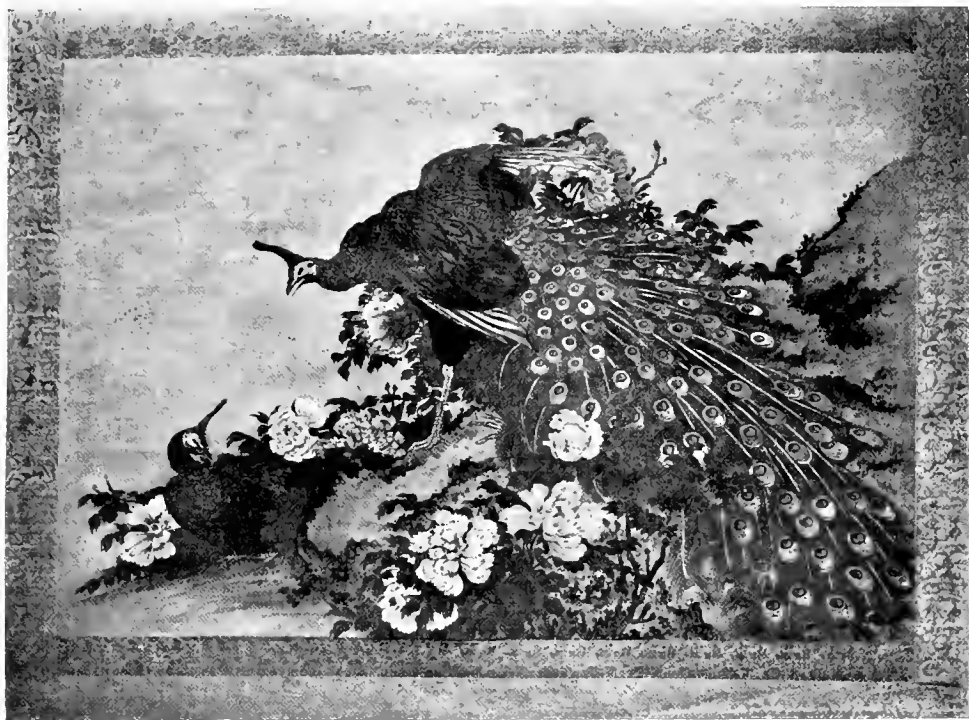


opere della scuola buddistica, i quali, come appare di leggieri, attribuiscono loro una certa rassomiglianza con le produzioni dell'arte bizantina.

Tra esse quelle appartenenti cronologicamente al primo periodo, che soglionsi fare risalire all'ottavo ed anche al settimo secolo ed in cui non è difficile scorgere la diretta influenza della Cina ed eziandio della Corea, a cui va attribuita, a quanto

sala del Museo Chiossone, ma sono tutte anonime, tranne due rappresentanti deità dell'Olimpo nipponico, attribuita l'una a Rindo e l'altra, assai gradevole all'occhio per la delicata armonia delle tinte dolcemente sbiadite dal tempo, a Takuma-Shiô-go del decimo secolo.

Accanto ai pittori, glorificanti tradizionalisticamente con l'arte loro le divinità ed i rappresentanti



KABO DELLA SCUOLA CINESE — PAVONI (KAKEMONO).

pare oggi assicurato, l'introduzione in Giappone del buddismo, sono molto scarse e vengono piamente serbate in fondo a qualche vecchio tempio di Kioto, di Nara e della provincia di Bizen, sicchè soltanto due o tre esemplari e per di più di valore abbastanza secondario ne sono pervenuti in Europa. D'altronde, dal punto di vista artistico, sono di gran lunga più interessanti le opere di Kosé Kanaoka, pittore e poeta della Corte Imperiale, vissuto durante il nono secolo, e dei suoi discepoli e seguaci. Di esse possono vedersene dieci o dodici nella terza

della casta sacerdotale santificati dalla leggenda, sorse un po' per volta una seconda schiera di pittori di spiccato carattere nazionalista, con a capo Motomitsu alla fine del decimo secolo e poi Takayoshi nell'undecimo, i quali, nelle loro composizioni, preferirono esaltare le glorie militari della beligerà e pomposa classe aristocratica. Fu così che andò formandosi la cosiddetta scuola di Kassuga, la quale, dopo un lungo e drammatico periodo di guerre intestine, che misero a ferro ed a fuoco l'intero Giappone, dette origine alla più numerosa, più



spiccatamente tipica ed assai più celebrata scuola di Tosa, la quale è riuscita a mantenersi sempre

giovane, che governava la provincia di Tosa. Tale scuola è senza dubbio quella che ha corrisposto

meglio e più d'ogni altra al gusto aristocratico del proprio paese, riuscendo a rappresentarne in un certo modo lo stile ufficiale. Nulla essa dovette all'influenza cinese e si distinse per la brillante vivacità del colore, per la spiccata predilezione per l'oro, per l'elegante delicatezza del disegno e per la minuzia talvolta leziosa della fattura. I soggetti amò sceglierli nella storia, nella vita di fasto della Corte Imperiale e dei grandi feudatari e sopra tutto negli episodi guerreschi, ma non disdegnò il paesaggio e ritrasse volentieri, con carezzevole pennello, i cavalli riccamente bardati e i falchi destinati alle caccie signorili. Tra i campioni più spiccati di essa sono da mentovare in ispecie Mitsunobu (1445-1543), Mitsumochi e Mitsuyoshi (1538-1613).

Se di costoro, che furono i tre maestri più reputati d'una scuola favorita e ricercata in ogni modo ed in tutte le epoche pel suo carattere spiccatamente aristocratico dai ricchi amatori d'arte del Giappone, il Chiosone non potette assicurare nessun'opera alla pur così varia e preziosa sua collezione, seppe però arricchirla in compenso di pitture oltremodo pregevoli di altri rappresentanti di essa, di fama certo minore, ma abbastanza valenti per farci intendere e gustare, nella loro leggiadria analiticamente minuziosa di disegno e nella loro brillante giocondità di colore, i caratteri salienti di una scuola, che occupa un posto sì eminente nella storia dell'arte giapponese.

Ricorderò, ad esempio, fra di esse, due lunghi paraventi, sui cui mobili reparti di carta e di legno vedesi tutta una formicolante folla di minuscoli guerrieri dalle armature luccicanti e bizzarre, che strenuamente combattono per terra

e per mare. Ricorderò, poi, due *kakemoni* d'Isen, con su raffigurati alcuni *daimi*, i quali, con le loro pesanti e fastose armature di battaglia, danno proprio



SHOUN DELLA SCUOLA CINESE — AQUILA (KAKEMONO).

abbastanza fiorente e ricercata fino ai tempi nostri ed assunse siffatto nome perchè fondata da Tsunetaka, membro della possente famiglia dei Fu-

l'impressione, fra terrificante e grottesca, di colossali crostacei, secondo l'efficace immagine, con cui chi-

guzzi, dai becchi adunchi e minacciosi e dagli occhi scintillanti, in cui Daysen ha saputo rinnovare, con



DAYSÉN DELLA SCUOLA DI TOSA — FALCO  
(KAKEMONO).



UGINOBU DELLA SCUOLA DI KANO — UCCELLI SU D'UN RAMO  
(KAKEMONO).

desi uno dei più plastici sonetti di José-Maria de Hérédia. Ricorderò, infine, tutta una serie magistrale di falchi dalle bigie ali starnazzanti, dagli artigli a-

perizia tecnica abbastanza individuale, un motivo favorito di parecchi di coloro che appartennero alla medesima sua scuola.



KANO SANKAKU — PAESAGGIO CINESE (KAKEMONO).



GIOKUSSEN DELLA SCUOLA CINESE:  
CIGNA SULLA SPIAGGIA DEL MARE (KAKEMONO).



ZESHIN DELLA SCUOLA CINESE:  
DANZA SACRA DEL DION-ADORI (KAKEMONO).

Rivale della scuola di Tosa si addimostrò sempre, nella spiccata diversità dell'ispirazione e in parti-

particolar modo celebre per merito del figlio di lui Kano Motonobu (1475-1559). Essa però, ad onore



GANKU — CAVALLI (KAKEMONO).

colar modo della fattura, quella che fu chiamata scuola di Kano e che, fondata nel decimoquinto secolo da Kano Massanobu (1424-1520), divenne in

del vero, era stata preannunciata e preparata da vari gruppi, conosciuti sotto il nome generico di scuole Sung-Yüen, i quali, procedendo nei loro ca-



UNZUI DELLA SCUOLA DI KANO :  
IL DIO HOBEL CHE ATTRAVERSA UN RUSCELLO (KAKEMONO).

ratteri generali dalla pittura cinese, erano, quasi ininterrottamente, venuti giù dalla seconda metà del Duecento fino a quel Toyo Sesshiu (1420-1507), che ne fu forse il più singolare rappresentante ed ebbe un così gran numero di imitatori.

La scuola di Kano, pure possedendo al suo attivo parecchie pitture dalle tinte tenere o vivaci, deve essere sopra tutto considerata come la scuola del bianco e nero e dell'esecuzione calligrafica (non bisogna dimenticare che in Cina ed in Giappone la

calligrafia altro non è che una pittura elementare) a rapidi e franchi colpi di pennello di una bravura di sintesi figurativa, la quale col tempo doveva diventare, nella sua virtuosità troppo superficialmente formale, manierata, ma che, anche dopo la genialità multiforme e miracolosamente vivificatrice di un Okusai, viene considerata dai raffinati buongustai d'arte del Giappone come il *non-plus-ultra* dell'eccellenza di un pittore.

Molto abbondantemente e molto egregiamente rappresentata è nel Museo Chiossone tutta la numerosissima, disinvolta e sapiente famiglia di quei pittori nipponici, che, se furono e vollero mantenersi sottomessi alla diretta influenza cinese, ebbero però di più e di diverso una vivacità d'impressione, una libertà di fattura ed una penetrante osservazione



SOKAN OGURI DELLA SCUOLA DI KANO — CAVALLO  
(KAKEMONO).









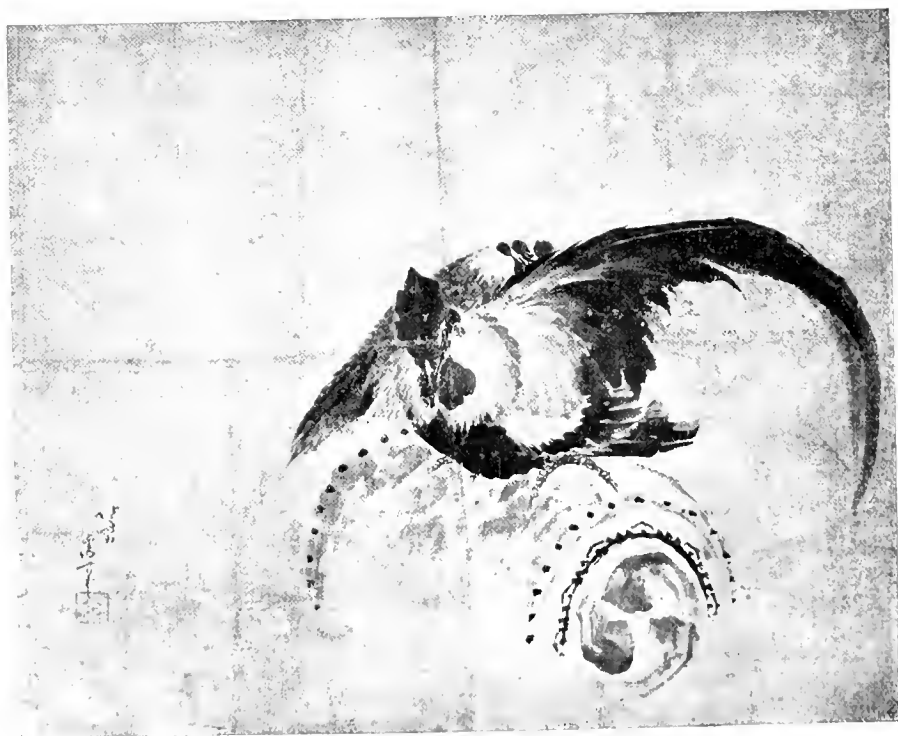
UTAMARO — DONNA  
CON DUE BAMBINE  
(KAKEMONO).



KUNIHISA-UTAGAVA DELLA SCUOLA VOL-  
GARE — CORTIGIANA E BAMBINA SOTTO  
UN ALBERO FIORITO (KAKEMONO).



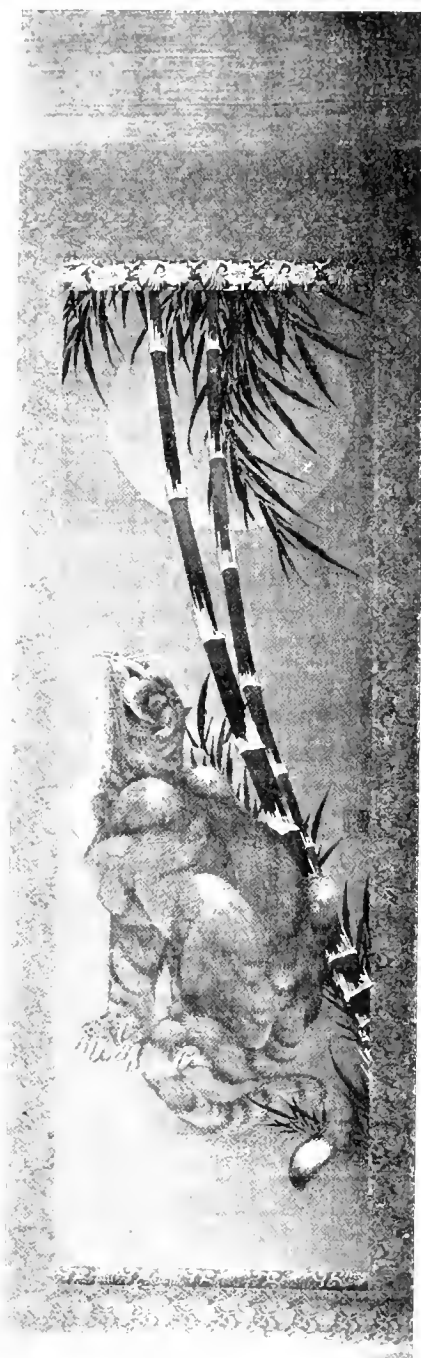
HIROSHIGÉ — IL FUSIYAMA (KAKEMONO).



OKUSAI — GALLO (KAKEMONO).



OKUSAI — DONNA CON ARBUSTO  
FIORITO (KAKEMONO).



OKUSAI — TIGRE  
E BAMBÙ.

del vero affatto speciali della propria razza. Vi si trovano, con opere di raro pregio, i maggiori come Massanobu e Motonobu; vi si trovano quasi tutti

roveggiante e dalla mano agilissima nel maneggio accorto del pennello, come Kabo, Shonn e Giokun-sen, i quali riescono, ben di sovente, a stupefarei



BORI-CI DELLA SCUOLA VULGARE:  
STORMO D'UCCELLI SULLA NIVE (KAKEMONO).



TEISAI-HOKUBEI DELLA SCUOLA VULGARE:  
I DODICI MESI DELL'ANNO (KAKEMONO).

coloro che più fedelmente e più validamente ne seguirono gli esempi e ne mantennero rispettata e lodata la tradizione, come, per citarne uno solo, il Yassunobu (1608-1683), e vi si trovano tanti altri dai nomi meno noti, ma dall'occhio acuto e chia-

per l'efficacia evocativa, con cui sopra tutto sanno rappresentare, nell'istantaneità dei più rapidi movimenti, gli animali e, nella stormente mobilità, i fogliami degli alberi ed i loro rami costellati di fiori dalla primavera o carichi di frutta dall'autunno.

Accanto alle due scuole rivali di Tosa e di Kano, le quali, appartenendo ad un'estetica aristocratica,

pittore e lacchista, considerato a buon diritto come uno dei più forti e personali artisti dell'Estremo Oriente. Di lui e di vari dei suoi seguaci, fra cui ri-



SHIUNSHO DELLA SCUOLA VOLGARE — FANCIULLA CHE DANZA  
(KAKEMONO).



YOSAI KIKUJI — DAME DI CORTE  
(KAKEMONO).

erano destinate ad isterilirsi nelle formule accademiche e nelle fin troppo sapienti abilità tecniche, nasceva una terza scuola, più libera e spontanea nel suo impressionismo sintetico e che, alla fine del Seicento, doveva essere resa gloriosa da Korin (1660-1716),

corderò Hoitsu, vissuto ai principi del nostro secolo, vi sono al Museo Chiossone animali e piante fiorite, dipinti con una freschezza di tinte e con una svelta eleganza di disegno davvero mirabili.

Quasi contemporaneamente sorgeva la cosiddetta



NANTEI — PER VIA I (MAKIMONO).

Scuola Volgare, in giapponese *Ukiyoyé*, la quale, con criteri affatto realistici, dedicavasi in particolar modo a ritrarre la vita delle strade, dei teatri, degli interni delle case, nei suoi più svariati, nei suoi più intimi, nei suoi più spontanei aspetti, a ritrarre infine i molteplici aspetti di quella quotidiana vita di tutto un popolo che fin'allora era stata tenuta a disdegno dagli artisti giapponesi. Iniziatore, nella prima metà del Seicento, ne fu Matabee, suo propagatore fu Moronobu (1638-1714), ma Utamaro (1754-1806), Hiroshigé (1786-1858) e sopra tutti Okusai (1760-1849) furono coloro che ne affermarono la preecellenza e ne assicurarono il successo.

Una scelta oltremodo caratteristica di *kakemoni*<sup>1</sup>, su cui lo sguardo attardasi a lungo con una compiacenza estetica, rappresenta, nelle sale del Museo Chiossone, questi tre maghi del pennello, dei quali il primo eccelse nel raffigurare, con grazia lusingatrice, le donne della propria terra e specialmente le vezzose abitatrici del Yoshivara, il brillante quartiere della gaiezza, della voluttà e d'ogni piacere sensuale, ed il secondo nel ritrarre il paesaggio con-

<sup>1</sup> Si chiama in Giappone *kakemono*, che letteralmente significa: *cosa che si appende*, una pittura su seta, su tela o su carta, incorniciata da strisce polierome di stoffa armonizzanti nelle tinte col dipinto, che viene avvolto intorno ad un bastoncino di pino dalle estremità d'avorio o di lacca. Il *makimono* è invece un rotolo più piccolo che si svolge in senso orizzontale.



NANTEI — PER VIA II. (MAKIMONO).

siderato quasi sempre nei suoi aspetti più placidi e pittoreschi, mentre il terzo può chiamarsi, senza tema d'errore, universale, giacchè, durante la lunghissima ed operosa sua carriera artistica, non vi

lenti imitatori e seguaci, che possonsi ammirare, in opere piene di carattere, di bravura e di rara efficacia veristica, nel Museo Chiossone, non vi figurarono soltanto come pittori ma anche e principal-



ZAISEN — RAMO FIORITO E PESCI.

fu cosa che passasse sotto i suoi occhi o cosa che si affacciasse, con aspetto fantastico, alla sua immaginazione fervidissima, che egli non fissasse, con segno rapido ma meravigliosamente sicuro, sulla carta o sulla stoffa.

Aggiungiamo subito che, così questi tre gloriosi campioni della Scuola Volgare come i molti e va-

mente come incisori, mercè un gran numero di stampe colorate e di albi, di cui, per mancanza di spazio sufficiente, soltanto un'assai scarsa parte è esposta al pubblico e di cui Alfredo Luxoro, il valoroso e zelante direttore di esso, dovrebbe almeno tentare, in successivi periodi di tempo, mostre parziali per scuole o per autori, secondo lodevolmente usi





ZAISEN — EFFETTO DI LUNA  
(PITTURA AD ACQUERELLO).



ZAISEN — SCIMMIE TRASTULLANTISI SU DI UN ALBERO  
(PITTURA AD ACQUERELLO).

fare, da qualche tempo in qua, al Museo Corsini di Roma per le antiche stampe europee. Fu, in-

all'esecuzione dei *kakemoni* e *makimoni*, i quali, per il loro prezzo più o meno rilevante, non potevano



GANKU — CUCOGNA (KAKEMONO).

fatti, una delle lodevoli specialità degli artisti della Scuola Volgare il non consacrarsi più, come facevano quelli delle precedenti scuole, esclusivamente

essere acquistati che dalle persone facoltose, ma anche e con particolare amorosa cura, seguendo in ciò le native loro tendenze democratiche, alle

incisioni su legno, così in nero come a colori, rendendo in tal modo l'opera d'arte alla portata di tutte le borse.

disegno europeo, specie per quanto riguarda la prospettiva e le ombreggiature, ed alle squisitezze od alle audacie cromatiche della pittura dell'Estremo



SOSSEN — SCIMMIE E CINGHIALE (KAKEMONO).



SOSSEN — SCIMMIE CHE COLGONO DELLE FRUTTA (KAKEMONO).

Io sono sicuro che ad un delicato amatore d'arte, il quale già abbia abituato l'occhio alla visione particolare, alla tecnica indipendente dalle abitudini del

Oriente, il percorrere con lo sguardo dietro i vetri delle apposite bacheche, in cui sono rinchiuse parecchie delle stampe dei maestri maggiori e minori

della Scuola Volgare, o lo sfogliarne, con lenta mano, gli albi, debba procurare un delizioso rapimento estetico. Cosa invero si può immaginare di più gradevole per le pupille, come gamma sapientemente armoniosa di colore e come elegante rappresentazione di pittoresca scena di paese o di graziosi gruppi di figure, e di più suggestivo alla mente, come evocazione di

fascicoli della *Mangwa*, l'opera capitale di Okusai, della quale a ragione il Gonse ha potuto affermare che è l'enciclopedia di tutto un paese, la commedia umana di tutto un popolo, od anche, confessiamolo pure senza falsi scrupoli, quegli albi di soggetto libero, i quali, tanto frequenti in un paese in cui il pudore assume forme alquanto diverse da



SOSSON — SCIMMIE CHE CONTEMPLANO UN PASSEROTTO (KAKEMONO).

lontane plaghe e d'insolite costumauze, delle scene briose o languide di suonatrici, danzatrici e voluttuose venditrici di sorrisi e baci, che Utamaro ed il suo emulo Toyokuni amavano fissare con bel garbo sui fogli delle loro stampe, dei paesaggi primaverilmente fioriti od invernamente luccicanti di neve di Hiroshighé, delle pompose scene teatrali o dei tragici episodi belligeri, che resero celebre Kuniyoshi ai suoi tempi, dei piccoli biglietti figurati d'augurii, scintillanti di polveri auree ed argentine, di Hokkei, delle svariatissime pagine dei quattordici

quelle europee, nulla di disgustoso e di perverso presentano mai nella loro movimentata piacevolezza sensuale, che molto spesso diventa giocondamente burlesca?

\* \*

Se la Scuola Volgare riuscì presto a conquistare il suffragio della grande massa del pubblico nipponico, la quale videsi, mercè sua, invitata al desiderato bauchetto dell'arte, poichè laggiù in Estremo Oriente, al contrario di quanto purtroppo avviene



SOSSEN — SCIMMIE  
(KAKEMONO).



KIOSAI — IL RE DELL'INFERNO  
CHE PRESIEDE AL CASTIGO DEI  
BUGIARDI (KAKEMONO).



UTAMARO — CONCERTO DI SHAMISEN E KOTO (STAMPA A COLORI).

da noi, evvi in ognuno una nativa disposizione ad ammirare gli spettacoli di bellezza della natura e le opere di bellezza create dalla mano dell'uomo, le classi elevate invece mostravano ostentatamente di non apprezzarne le opere e di giudicarne grossolane e triviali l'ispirazione e la fattura di spiccato realismo.

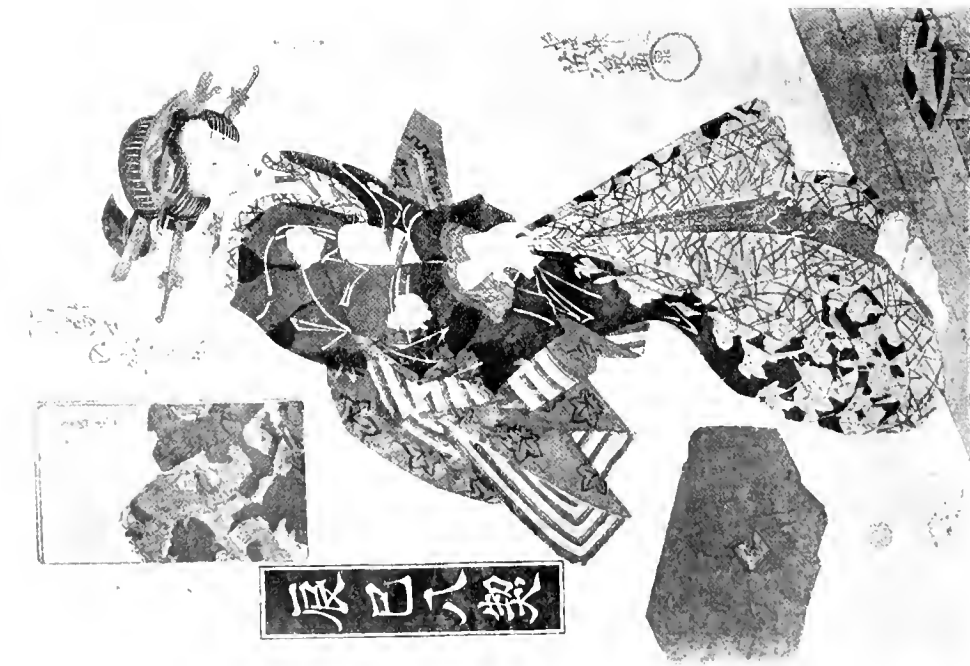
A Kioto, che, nella sua qualità di vecchia capitale dei mikadi, era la città aristocratica per ec-

cellenza, si tentò adunque in ogni modo di vivificare, in opposizione alla nuova scuola vittoriosa, le vecchie scuole ufficiali, cadute in piena decadenza, di Tosa e di Kano. Lo sforzo non riuscì infruttuoso almeno per la seconda, che dalla sua base naturalistica era resa più suscettibile di trasformazione e di ringiovanimento da parte di artisti che, come Okio, vissuto fra la fine del secolo decimottavo ed il principio del secolo decimonono,



UTAMARO — GRUPPO DI RAGAZZI SULLA SPIAGGIA (STAMPA A COLORI).





KIKUGAWA EISEN — GUESHA.

(STAMPE A COLORI).



KIKUGAWA EISEN — CORTIGIANA AL VERONE.





come Mori Shionzo, conosciuto maggiormente sotto il pseudonimo di Sossen, e Ganku, ambedue della medesima epoca di Okio, vollero e seppero rimettersi al diretto studio del vero. Di tutti i tre, come anche di Nanlei, Hoyen, Gautai, Bumpo e parecchi



GANKU — TIGRE (KAKEMONO).

altri loro discepoli, vi sono pitture pregevolissime al Museo Chiossone, ma fra esse quelle che suscitano la più viva ammirazione sono due tigri di Ganku e vari gruppi di scimmie sospese con le zampe e la coda ai rami d'un albero, inghiottenti golosamente delle frutta, spaventate dal passaggio di un cinghiale o contemplanti curiosamente un passerotto, in cui Sossen si dimostra animalista molto difficilmente superabile.

Anche abbastanza ben rappresentato vi è il gruppo

impressionista, che si riattacca in certo modo al geniale Korin, di cui portò alle sue ultime conseguenze la maniera spavalidamente sintetica, aggiungendovi il disprezzo d'ogni forma convenzionale; se nulla vi è di Suiseki, che ne fu forse il campione più audace, vi sono, in compenso, vari interessanti *kakemoni* di Tocho-u-Sughi e di Kikuci Yosai, che, nato nel 1787, morì nel 1878. Questo secondo e Kiosai (1831-1891) <sup>1</sup>, discepolo valoroso di Okusai, con spiccata tendenza verso la caricatura, sono i pittori più moderni, che figurino nel Museo Chiossone.

Negli ultimi sette lustri, del resto, la pittura, la scultura e le altre forme minori di arte, hanno in Giappone subita l'influenza europea, non certo con vantaggio, come apparve in maniera tanto evidente nell'esposizione mondiale di Parigi del 1900.

I primi sintomi di tale perniciosa europeizzazione apparvero, dopo che nel Giappone fu introdotta la pittura ad olio, sconosciuta fin'allora, per opera del nostro compatriota Fontanesi, allorché, nel 1872, vi si recò, invitato dal genere nipponico, per insegnare pittura nella Scuola d'arti belle di Tokio, mentre altri due italiani, il Ragusa ed il Cappelletti, erano chiamati ad insegnarvi scultura e prospettiva.

Più di recente, vari giovani pittori giapponesi lasciarono durante qualche tempo la loro patria per l'Europa, col proposito di perfezionarsi nell'arte propria; così Kuroda, Yamamoto, Goseda, Kume e Fugii stettero a studiare in Francia, Matanoka e Karamura vennero, insieme con lo scultore Naganuma, in Italia, Harada si recò in Baviera.

Tutti costoro, insieme con due discepoli del Fontanesi, Asai e Koyama, formano adesso un gruppo, il quale tenta di rivoluzionare l'arte del proprio paese, introducendovi molte delle tendenze spirituali e delle pratiche tecniche di quella europea.

Cosa produrrà quest'innesto sul glorioso tronco dell'arte giapponese? Le infonderà, dopo un primo periodo di turbamento e di oscitanza, una nuova vita più gagliarda e vivace, o piuttosto, come tutto lascia temere, ne mortificherà la gustosa originalità e non produrrà che opere ibride e poco vitali? All'avvenire spetta la risposta, chè, in fatto d'arte, ogni profezia non può che sembrare arrischiata.

VITTORIO PICA.

<sup>1</sup> A pagina 59 del primo volume della mia opera illustrata *Attraverso gli albi e le cartelle*, in cui ho parlato a lungo delle stampe colorate giapponesi, trovasi riprodotto il caratteristico ritratto di Kiosai, che è in certo modo considerato come l'ultimo gran pittore dell'Estremo Oriente, fatto dal vero dal disegnatore francese Regamey.

## VARIETÀ: L. BURBANK, UN CREATORE DI NUOVE PIANTE.



EN lungi da noi, presso San Francisco di California, un'opera grande si sta compiendo, un'opera di utilità universale e dalla quale noi pure possiamo riprometterci importanti benefi-

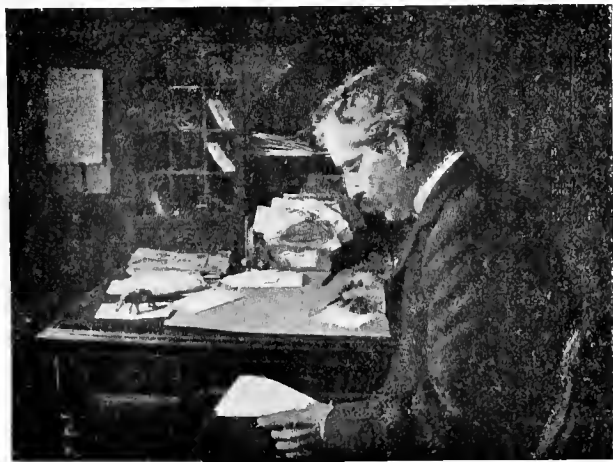
fici; è un'opera che continua da anni ed anni, che ha già dato risultati meravigliosi e dalla quale possono attendersi altri ancor maggiori; e tutto questo è frutto dell'operosità d'un sol uomo, d'umili origini, il quale non è un dotto, non ha neppur seguito un corso regolare di studi, ma dalla più attenta osservazione dei procedimenti della Natura, colla più tenace perseveranza, con un lavoro indefesso, lottando con indomabile energia contro ostacoli ed ostilità d'ogni maniera, è giunto ad essere, se così può dirsi, un riformatore del regno vegetale.

Solo una decina d'anni addietro, il nome di Luter Burbank era affatto sconosciuto nel mondo: alla prima notorietà si accompagnò, specie nel suo paese, una certa sfiducia nel valore dell'uomo e nel risultato dei suoi lavori, la quale si manifestava come compassione negli amici, come dileggio negli avversari; dai dotti era ritenuto quasi un ciarlatano, un produttore di effetti spettacolosi, un ricercatore di ciò che è strano ed anormale, un nemico del vero progresso scientifico, un preconizzatore ardito ma fuorviato di un nuovo ordine di cose che non

potrà mai avverarsi. Un ministro protestante a Santa Rosa, dove Burbank dimora, dopo averlo invitato ad assistere alla predica, invèi dal pulpito contro di lui, chiamandolo un nemico di Dio e degli uomini, che voleva interrompere il ben ordinato corso delle piante, un disturbatore di funzioni rese sacre dalla loro antichità. Intanto, però, la sua fama si diffondeva sempre più per il mondo e si può dire che la sua vera celebrità fu consacrata ufficialmente allorchè, in mezzo a scienziati europei ed americani raccolti a banchetto in S. Francisco nel luglio 1904, un dotto di fama universalmente riconosciuta, il dott. Ugo De Vries, sorse a dire: « I fiori ed i frutti « della California sono meno meravigliosi dei fiori « e frutti che ha creato il signor Burbank; egli è un « vero genio, unico nel suo genere. Il desiderio di « vedere quello che egli ha fatto è stato il movente « principale perchè io venissi in America. Egli ha « portato a termini definitivi quanto si riferisce alla « alimentazione delle piante ed alla loro selezione: « una tale conoscenza della natura ed una tale abilità nel regolare la vita delle piante non è concepibile se non in chi possiede un ingegno di « primo ordine ».

Se così entusiastica suona l'approvazione dell'illustre botanico olandese, anche in patria venne alline riconosciuto il valore di Burbank, ed il dott. Osterhaut, professore di botanica, arriva fino a collocarlo vicino a Darwin, del quale dice che ha raccolto la eredità; è un tardo compenso al merito disconosciuto.

Ma chi è quest'uomo? quali sono state le origini dell'opera sua grandiosa? Umili sono queste, come gli inizi della carriera di lui, la quale è singolare per le nostre abitudini europee se non per quelle dei nord-americani. Egli non è un californiano, appartiene agli stati dell'Est, a quello anzi degli stati della Nuova Inghilterra che ha più antiche tradizioni di cultura, il Massachusetts; nato nel 1849, si occupò fino ai diciott'anni nel podere che coltivava suo padre, un modesto affittaiolo. Egli osservava molto, molto ricercava, si occupava già di questioni botaniche, ebbe anche qualche relazione con un distinto botanico del paese, tuttavia, per desiderio del padre, si fece operaio ed entrò come tornitore in legno in una grande fabbrica di mac-



BURBANK NEL SUO STUDIO.

chine agricole a Worcester. Ma già a ventun anni lo vediamo condurre un podere di circa otto ettari nel medesimo stato e cominciare quelle esperienze alle quali attende più che mai anche adesso, trascorsi da allora ben trentacinque anni. Dapprima si occupò di produrre nuove varietà di patate e la sua prima creazione, la patata Burbank, gli fruttò 125 dollari (625 lire). Da allora maturarono in lui grandi progetti; egli voleva educare piante di proprietà non ancora immaginate; perchè, peraltro, il clima potesse favorire i suoi tentativi, egli si trasferì in California, a Santa Rosa presso San Francisco, in una proprietà detta Sebastopoli, dove, d'allora in poi, egli non ha cessato di lavorare e di studiare, prodigando al mondo nuovi tesori vegetali. Dura fu la sua esistenza nel contrasto tra la sconfinata vastità delle sue aspirazioni e la penuria dei mezzi, tra gli impegni cui andava incontro ed i ripieghi ai quali doveva ricorrere per soddisfarvi. Nei primordi, è arrivato a soffrir la fame, a mala pena potendosi procurare un po' di latte, ha dormito nei posti più disgustosi, ha lottato contro le febbri; superate le prime angustie materiali, altre battaglie ebbe a combattere; incontrò ostilità e gelosie donde meno poteva attendere, tentativi di strappargli il frutto del suo lavoro. Molte offerte di aiuto gli pervennero, alle quali per la maggior parte andava unito un motivo egoistico; ottime posizioni gli vennero offerte, ma egli respinse ogni proposta, per quanto seducente, che potesse togliergli un briciolo della sua indipendenza; senza questa sua rigida fierezza, l'opera sua era perduta. Negò a sè stesso ogni lusso e molte comodità della vita, quando avrebbe potuto goderne; egli che dovette aspettare degli anni prima di procurarsi un mediocre microscopio, strumento così importante pel suo lavoro, poi ch'ebbe riescito a far prosperare la sua azienda di vivai e semenzai, cedette nel 1893 il grande e florido stabilimento per consacrare il suo tempo e i suoi risparmi all'opera alla quale si era dedicato e per la quale da allora in poi profuse ogni anno ragguardevoli somme di denaro, intraprese frequenti e lunghi viaggi, lavorò di mano e di mente sino ad un pericoloso esaurimento di forze fisiche, che non riuscì ad abatterlo od a scoraggiarlo, così che è sempre sulla breccia come un vero eroe del lavoro, dimentico di sè stesso per il bene altrui, per il conseguimento di un elevato ideale.

Ma se abbiamo così fatta qualche conoscenza con l'uomo, dobbiamo ora considerarne l'opera nei concetti fondamentali sui quali è basata, nei metodi di esecuzione, nei più importanti tra i risultati. Burbank parte anzitutto da una verità già da tempo

riconosciuta: le piante, come gli animali, cambiano abitudini e forme allorché la dura lotta per la esistenza si mitiga alquanto e con più favorevoli condizioni di vita subentra un maggiore benessere. Burbank fornisce alle sue piante sostanze nutritive ben determinate e con una continuata nutrizione unilaterale riesce ad ottenere il cambiamento di determinate caratteristiche; una paziente selezione, che



BURBANK TRA I SUOI CACTI SENZA PUNGIGLIONI.

nelle successive generazioni mantiene e fa riprodurre solo gli individui che in modo più spiccato presentano le qualità desiderate, conduce grado grado ad un tipo di pianta che si diversifica notevolmente dall'originario nel senso voluto. Fin qui nulla di straordinario. L'arte di ingentilire e perfezionare le piante è antica ed in progresso continuo; anche nel nostro vecchio mondo abbiamo abili e benemeriti allevatori di piante, che incessantemente si sforzano di migliorare le proprietà delle piante utili, di renderle più grandi, più fruttifere, di condurle più precocemente o più tardi a maturanza,



FOGLIA E FRUTTI DI CACTO SENZA PUNGIGLIONI.

come pure di dare alle piante ornamentali forme più belle, aspetto elegante e raffinato, nuovi colori e più ricca fioritura. In questo campo, Burbank è un continuatore diligente e geniale dell'opera dei suoi predecessori, una straordinaria facoltà di osservazione, un'intuizione pronta e sagace, uno studio indefesso lo hanno condotto a risultati notevolissimi. Ma è nel campo della selezione sessuale, dell'ibridazione, ch'egli è veramente un ardito innovatore e come un pioniere apre agli altri nuove vie, per inoltrarsi vantaggiosamente nelle quali è però mestieri, se non possedere la sua genialità, almeno imitarlo nella scrupolosa perfezione dei metodi e nella costanza degli sforzi per ottenere un fine prefisso, senza lasciarsi scoraggiare dagli insuccessi.

La selezione, o scelta delle piante che sono più adatte al fine propostosi dal coltivatore, da sola non può darci delle nuove specie; è mestieri ricorrere all'*impollinazione incrociata*, la quale comprende lo *incrocio*, mescolanza di caratteri nelle varietà di una stessa specie, e l'*ibridazione*, generazione in comune da individui appartenenti a specie diverse. Con questi metodi si possono produrre, in una mezza dozzina di generazioni vegetali, varietà e mutazioni quali non si produrrebbero per via naturale in centinaia e forse migliaia di generazioni. L'operazione per sè appare semplice e semplicissimi gli strumenti ai quali l'operatore ricorre; nella maggior parte dei casi, egli prende delicatamente colla punta delle dita il polline che ha fatto cadere dalle antere d'un fiore sopra un piattino o un vetro d'orologio e lo depone sullo stigma d'un altro fiore; ma innumerevoli sono le cause che possono rendere vana questa fecondazione artificiale. Ma quando essa riesce e con le

più assidue cure si giunge al risultato, questo è davvero sorprendente. Per tanti secoli quella specie di pianta è andata innanzi in una linea non interrotta; ora viene ad un tratto disturbata, le sue abitudini di vita sono spezzate, essa si avvia per una nuova carriera senza più ritornare all'antica, mentre migliaia sono spinte inesorabilmente alla morte. Nel progresso dell'opera gli effetti ne sono affrettati, quando sia praticabile, dall'innesto nelle svariate sue forme. L'abilità di Burbank come innestatore è straordinaria; basterà darne un esempio. Quando egli esercitava uno stabilimento di frutticoltura, lottando contro la maggiore scarsità di mezzi, gli giunse un'ordinazione eccezionale di ventimila susini; coll'andamento ordinario sarebbero occorsi almeno due anni e mezzo per averli pronti nelle condizioni volute, ma egli non poteva accaparrarsi la commissione che coll'assicurarne la consegna entro nove mesi. Coll'aiuto di lavoranti straordinari fece



FRUTTO DI CACTO CRESCIUTO IN ORAPPOLO.

seminare almeno centomila semi di mandorlo, pianta che cresce assai rapidamente: in pochi mesi crebbero le piantine; Burbank stesso vi innestò ventimila talee di susino e l'ordinazione venne adempiuta; oggi uno dei più grandi frutteti di susini cresce proveniente da mandorli venuti da seme.

Ma ancora più interessante è l'ibridazione; allo intuito di Burbank è sembrato che di due piante, l'una proveniente, ad esempio, dall'Australia e l'altra dalla Siberia, si possa tentare con vantaggio un incrocio. Ognuna di esse ha le sue caratteristiche abitudini di vita, struttura, tendenze ereditarie; ha conservato la sua identità, la sua vita distinta per migliaia e migliaia di anni, non variando sensibilmente collo scorrere dei secoli. Burbank dà a queste piante quell'opportunità d'unirsi, che, per la distanza alla quale si trovano, mai avrebbero avuto: esse lottano colla forza di decine di migliaia d'anni di abitudine, ma non possono infine sottrarsi al cambiamento. Il polline d'un fiore della pianta maschile viene raccolto, un giorno prima di adoperarlo, e mantenuto asciutto, per lo più sopra un cristallo; dalla pianta femminile si tolgono circa nove decimi dei fiori ed ai rimasti si levano sepal, petali, stami, togliendo così il pericolo di un'autoimpollinazione; anche un'impollinazione esterna riesce quasi impossibile. Per portare il polline sugli stigmi, Burbank, come molti altri coltivatori, si serve delle dita, che hanno una ben fine sensibilità. Egli è abituato ad aspettare con pazienza la riuscita de' suoi progetti; l'incrocio, perchè porti ad utili risultati, deve essere ripetuto innumeri volte. Dal seme della pianta artificialmente fecondato può crescere una piantina simile ad entrambe le progenitrici od a nessuna di loro od anche dissimile da qualsiasi altra fin qui veduta nel mondo vegetale. E' questo appunto che cerca il nostro taumaturgo; ottenere cambiamenti, rompere le abitudini di vita, ricombinare le *influenze ereditarie dei predecessori*. In questa ricerca egli può dar origine a mostruosità, piante brutte, strane, grottesche, le quali sono condannate al fuoco, perchè lo scopo non è di produrre delle anomalie, ma una pianta splendidamente normale che possessa le migliori caratteristiche di entrambe le procreatrici e divenga nuovo fattore di bellezza e di utilità. L'anno di poi si hanno semi in maggior copia e così di seguito: nel giro di pochi anni, così rapida è la progressione, si possono avere cinquecentomila individui di una nuova specie o varietà. Pensiamo che molti dei più grandi botanici del presente e del passato hanno condotto le loro ricerche intorno alla vita vegetale, fatte le loro deduzioni e formulate le leggi, sopra qualche dozzina di soggetti, mentre Burbank ha fatto uso per una sola prova di un milione di soggetti, che talvolta ha dovuto gettare tutti, all'infuori di una mezza dozzina ed anche meno!

Quando la grande massa di piante d'una prova è pronta per lo scrutinio finale dal quale deve risultare quali debbono essere lasciate in vita e quali distrutte, allora comincia l'esercizio della più mera-

vigliosa facoltà dell'uomo. Egli deve avvicinarsi a ciascuna pianticella, sien diecimila, sien centomila, cinquecentomila, e deve scegliere quelle che sono adatte per continuare la prova; egli deve far ciò colla massima rapidità. Con aiutanti che gli pongono le piante, egli trascorre tra queste con tale celerità che può decidere della sorte di centomila in un giorno. Se tutte queste piante si dovessero sperimentare e giudicare nei modi ordinari, occorrerebbe un dispendio di milioni: ognuna dovrebbe essere coltivata a parte, coprendosi così una consi-



UN CACTO CHE CRESCE CAPOVOLTO.

derevole superficie di terreno prezioso, dovrebbe essere coltivata e curata per parecchi anni, dovrebbe essere innestata. In un sol giorno quest'uomo fa quello che richiederebbe altrimenti anni di aspettativa ed un'enorme spesa di personale; il suo giudizio magistrale, frutto di meravigliosa intuizione e di lunga pratica, gli permette di compiere ciò che sembrerebbe un miracolo.

Potrà errare in qualche caso, ma i pochi possibili errori sono largamente compensati dal risparmio di tempo, spazio e denaro. Un amico di Burbank, pur non dubitando della sua parola, non sapeva capacitarsi di questa straordinaria facilità di giudizio e suggerì una prova: una serie di pianticelle di susino, qualche migliaio, erano appunto state mostrate a



Burbank, che in un momento le divise in tre classi, buone, mediocri e senza valore; ma per controprova vennero piantate tutte. Quando crebbero abbastanza — in parecchi anni — vennero visitate e si trovò che il risultato giustificava singolarmente il giudizio di Burbank. All'amico che gli domandava come po-

« il carattere generale. Così avviene anche colle « piante ».

Una volta egli scelse una sola mora bianca da sessantacinquemila esemplari: da quell'unico arbusto derivò una delle sue più meravigliose creazioni. Selezione significa scelta per vigoria di vegetazione,



UN NOCE, L'ALBERO CRESCIUTO PIÙ RAPIDAMENTE NELLE ZONE TEMPERATE DEL GLOBO. QUESTO ALBERO È GIUNTO ALLA PRESENTE ALTEZZA IN CIRCA TREDICI ANNI, QUELLO COMUNE PRESSO LO STECCATO È PIANTATO DA UNA GENERAZIONE.

tesse scegliere tra migliaia di pianticelle, ancora nella prima età, le poche che meritano, così rispose prontamente: « Voi vedete per via un uomo, mille, diecimila, nessuno di essi è eguale all'altro; se voi siete un esperto uomo d'affari, voi sceglierete sicuramente quello di quei diecimila del quale potete far conto; voi non potreste dirne tutte le singole caratteristiche, ma voi potete apprezzarne

fecondità, bellezza, resistenza. Talvolta egli ha d'uopo di due piante; anche le migliori non sono così forti, così belle, così fruttifere come le vorrebbe, vede che sono imperfette, ma sa cosa si deve fare di esse e continua a lavorarvi — per anni — finché l'antico tipo è rimpiazzato da un nuovo e perfetto; invece di un fiore comune si ha una magnifica infiorescenza; in luogo di un frutto piccolo,





UNA SUSINA PERFEZIONATA.

agro, disgustoso, uno splendido prodotto dal delizioso sapore, un cibo ricco di sostanza nutritiva; al posto di un albero tozzo, di lenta crescita, senza valore, si ha un maestoso ornamento della foresta.

Esaminiamo in particolare qualcuno dei risultati ottenuti dal mago di California.

Vi sono nel mondo milioni di ettari di terreno arido che anche l'irrigazione a stento può rendere produttivi: in gran parte di questi un sol vegetale alligna, con sicurezza, il *cactus*, un nemico dell'uomo e degli animali. Burbank pensò di provvedervi, non coll'irrigazione, della quale egli pure apprezza assai l'aiuto, ma coi mezzi stessi del deserto: il calore solare ed il cacto. In dieci anni di persistente lavoro egli riescì ad educare un cacto senza pungiglioni, togliendo alle foglie le spicule di dura sostanza lignea che le rendono improprie agli usi alimentari: di più egli lo rese adattabile ad ogni clima; crescerà bene nel caldo deserto, ma prospererà con fecondità meravigliosa quando sia trapiantato in suolo più ricco ed irrigato. Nè qui è tutto: egli ha allevato questa calamità dei deserti, questo rifiuto delle piante, fino a renderla produttrice di un cibo gradevole e nutritivo per uomini ed animali. Considerando la vastità dei terreni incolti nei quali potrà prosperare questa pianta, egli crede che si potrebbe con tal mezzo procurare ali-

mento ad una popolazione doppia di quella che si trova ora sopra la terra, sia direttamente che col nutrire milioni di animali da carne, oltre a quelli da carico. Le fotografie qui riprodotte ci danno un'idea concreta dell'opera di Burbank per la redenzione dei deserti, presentandoci il cacto ordinario che protegge i suoi frutti colle spine e che ha nelle foglie una sostanza fibrosa nociva agli animali che se ne cibassero, e accanto ad esso l'esemplare perfezionato che si può ammirare nei campi sperimentali di Santa Rosa, senza pungiglioni sui grossi fusti, senza spicule nelle foglie e che nella sua ricca polpa

ha un'enorme raccolta di sostanza alimentare. Ma le illustrazioni non ci dicono ancor nulla delle qualità mangerecce di quelle grosse foglie o del deli-



IL « PLUMCOT », FRUTTO RARO CREATO DALL'UNIONE DI DIVERSE VARIETÀ DI SUSINE COLL'ALBICOCCA.

zioso sapore del frutto, condotto ad un grado di perfezione che non raggiunge mai il cacto selvatico. Un sorriso compare sulla faccia pensosa di quell'uomo grave, quando coglie uno dei pochi preziosissimi frutti, i semi dei quali valgono assai più del loro peso in oro e sono il risultato di lunghi anni di paziente studio, di perseverante lavoro; ad un visitatore al quale offriva il frutto da assaggiare, raccomandava di non trangugiare quei semi, dei quali ha gelosa cura. Quel visitatore riferisce che il sapore, un po' inusitato a tutta prima per il palato, è come la combinazione dei sapori di una mezza dozzina di frutti diversi; ricorda l'ananasso, il popone, la pesca, l'albicocca, senza essere ben marcato ed identificabile con qualcuno. Presenta abbondanza di elementi nutritivi e se anche adesso per diverse popolazioni tropicali un imperfetto frutto di cacto, solo in parte utilizzabile, serve, crudo, di alimento per un giorno, si può considerare il valore che avrà il frutto perfezionato.



LA SUSINA SENZA NOCCIOLO. CONTIENE SOLO IL SEME CHE SI PUÒ TAGLIARE COL TEMPERINO

Ma ecco che Burbank apre col suo coltellino un altro frutto: questo ha una polpa dorata di sapore affatto diverso; assomiglia nella forma ad un grosso cetriolo appiattito alle estremità, di almeno sei centimetri di diametro per quasi nove di lunghezza. Una delle piante più sviluppate, cresciuta in tre anni ad altezza sorprendente, porta quasi tre quintali d'alimento per gli uomini e gli animali. Fra tante creazioni di Burbank è questa la sua prediletta, perchè egli la crede di importanza capitale per il benessere dell'umanità. « Il deserto », egli dice, « se ne rallegrerà e fiorirà come un rosario ». Gli venne domandato se questo meraviglioso vegetale poteva colla materia fibrosa delle foglie fornire cellulosa per la fabbricazione della carta; ma egli rispose che al contrario egli aveva procurato di eliminare il più che fosse possibile l'elemento ligneo, fibroso, per rendere tutta la pianta dalle radici alla corona un serbatoio d'alimenti. « La Natura », egli soggiungeva, « non c'inganna, non mente mai, talvolta ne sembra ch'essa sbagli, in rapporto alle nostre esigenze; sbaglia, in questo senso, nel dare al cacto pungiglioni e spicule. Essa ha i suoi segreti, i suoi ostacoli, se volete; dobbiamo prestare attenzione da vicino al suo gran seno per capirla ed allora con tutta la sollecitudine, con tutte le forze dobbiamo aiutarla. Il cacto, dal nostro punto di vista, era guastato da tutte quelle punte: io ho semplicemente prestato aiuto col togliere la necessità di produrle ed ho lasciato alla Natura la libertà di impiegare la sua energia nel produrre sostanza nutritizia; questa e non fibre ho cercato in quella pianta ».

Il cacto diventa ora un prodotto alimentare ben definito e pratico; esso può essere mangiato tanto crudo come cotto; le foglie possono essere levate e messe in conserva e consumate in modi svariati, mentre il frutto sarà cercato come una ghiottoneria.

E non solo la costituzione della pianta è stata modificata in modo da essere pronta alle richieste come pianta di alimentazione, ma venne anche resa così resistente da sopportare i climi più freddi, fin dove può crescere qualche vegetazione, mentre alligna sotto l'equatore. Le nuove piante conservano il tipo acquisito, non vi è rinselvaticamento, nè degenerazione, non ritorno all'antica armatura, ma fedele attaccamento alle nuove abitudini, persistenza nella struttura perfezionata.

E' una curiosa pianta che cresce tanto da seme, quanto da un pezzo d'una delle sue grosse foglie, che basterà mettere nel suolo od anche semplicemente gettar per terra e lasciar essicare al sole: venuta la stagione opportuna, caccierà radici da sè e vegeterà. Una illustrazione mostra una di queste piante che cresce capovolta, senza alcun riguardo alle convenzioni della vita vegetale.

Quello che Burbank dice del cacto merita di essere riferito perchè vi si rispecchia l'originalità dell'uomo: « Se noi invitiamo nel nostro giardino il signor Cacto od il signor Cardo selvatico e con pazienza e serietà lo ammaestriamo, convincendolo che sono lontani tutti gli animali predatori, non tarderà molto che qualche membro della tribù tro- vera opportuno spogliarsi delle noiose punte ed ad- dotterà un costume più civile; con successive se- lezioni da quel solo individuo differenziato se ne produrranno altri affatto senza spine, finchè gli a- nimali non li disturberanno, e diverranno così utili abitatori dei nostri parchi e giardini. Occorre un grande sforzo da parte di queste piante per pro- durre tutti quei pungiglioni e quando sia tolta la necessità di questo sforzo, la pianta diventerà più docile e pieghevole e la sua energia potrà essere impiegata in qualcuna delle occupazioni utili alle quali sono adibite le piante. Colla stessa selezione individuale le rose, le more, i lamponi, l'uva e la spina possono diventar libere da aculei al pari delle fragole: al presente i coltivatori sono esclusi- vamente preoccupati di migliorare la grandezza,



UN ARBOSCELLO DI NOCE DI SOLI DICHIOTTO ANNI, CHE PORTA GIÀ FRUTTI.

« l'abbondanza, la forma, il colore, la fragranza dei fiori, oppure l'abbondanza ed il sapore dei frutti; « altrimenti di aculei e spine non se ne avrebbe più già da tempo ».

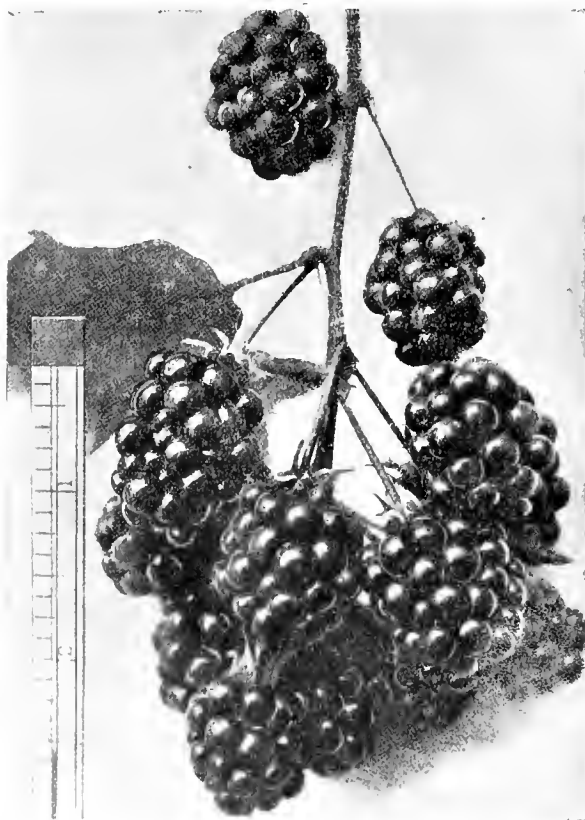
Ci siamo diffusi a parlare di questa rigenerazione del cacto, non solo perchè tra le creazioni del Burbank sembra possa arrecare maggiori vantaggi pratici, ma anche perchè potrebbe cooperare alla redenzione di molte terre incolte d'Italia ed a sollevare le condizioni economiche tanto depresse di molta parte della popolazione agricola nel mezzogiorno. Molte regioni dal suolo ingrato, sassoso, dell'Italia meridionale potrebbero trovare un'adatta coltivazione in questa rustica pianta tropicale, nelle sue nuove forme; in Sicilia potrebbe concorrere coll'opuntia (fico d'India) a fornir cibo agli uomini ed agli animali domestici; nell'agro romano forse ed eventualmente anche nell'Italia settentrionale, potrebbe sopperire alla deficienza di foraggio per gli allevamenti di bestiame da carne e da latte. Sarebbe prezzo dell'opera che il Ministero d'Agricoltura, le scuole agrarie, le cattedre ambulanti d'agricoltura diffuse oramai per tutte le provincie, fors'anche l'Istituto internazionale che deve fondarsi in Roma, studiassero la possibilità di intro-

durare questa pianta tra noi, rivolgendosi direttamente alla fonte. Certo occorreranno non poche prove di attecchimento, di resistenza, di adattamento al terreno ed al clima nelle singole regioni; non riuscirà facile neppure il rendere accetto un cibo affatto nuovo, per quanto si riferisce agli uomini; anche per gli animali dovrà provarsi l'effetto sulla produzione della carne, del latte; ma l'argomento è troppo importante, si potrebbe dire urgente, perchè non si debbano iniziare tosto gli studi e le pratiche. Si dovrà imitare il Burbank soprattutto nella precisione e nella perseveranza.

Passiamo a qualche altra delle sue benemeritenze. Egli aveva osservato che in una certa zona lungo le coste nord-americane così dell'Atlantico come del Pacifico, gli alberi da frutta cominciano a vegetare per tempo all'aprirsi della stagione; di poi sovente i geli e le brine arrecano gravi danni, di modo che è assai problematico in quella zona il raccolto di certi frutti, come le pesche, comuni o duracine, le susine, ecc.: qualcheda di simile avviene anche da noi nell'Italia superiore. Burbank si occupò di educare alberi da frutta non solo robusti e fecondi, ma anche resistenti al gelo; ora, dopo diversi anni di prove, egli produce alberi da frutta che possono germogliare nonostante un rigido gelo; il fogliame ed i fiori possono essere raggrinziti dalla brina, ma quando ritorna caldo il sole, non mostrano traccia di guasti. E' inutile dimostrare quanto siano grandi i possibili vantaggi economici di un tal fatto.

Per rimanere nel campo dei frutti, accenneremo a qualcuno di quegli incroci dei quali abbiamo detto in via generale. Il *plumcot*, così Burbank lo ha denominato, è una combinazione del susino selvatico comune d'America con un susino del Giappone e coll'albicocco comune, e produce un frutto affatto nuovo, di un sapore delizioso dissimile da quello del frutto di ciascuna delle piante madri, bellissimo per colore e ricco di elementi nutritivi. Il *pomato* è una creazione ancora in corso e si potrebbe dire un pomodoro che cresce sopra una patata; produce in abbondanza un frutto bianco, fragrante, succolento, appetitoso, che può essere mangiato cotto, o in insalata, o crudo come ogni altro frutto fresco. Un'altra nuova specie di frutto venne da lui chiamata *primus berry* e risulta dall'incrocio di mora e lamponè, mentre poi Burbank ha prodotto delle splendide more bianche senza spine, delle grosse e dolci more nere e così via ha prodotte delle prugne da quattro a sei volte più grosse delle prugne di Francia ed assai ricche di sostanze zuccherine, ed ancora egli ha prodotto, come si vede da un'illustrazione, delle prugne senza nocciolo legnoso, che si possono tagliare per metà con un coltellino, attraverso al seme.

Non solo dell'utilità si è occupato questo ap-



UN INCROCIO DI MORA E LAMPONE.

passionato amico delle piante, ma anche della bellezza, della quale è in lui vivissimo il senso. Sarebbe fuor di luogo diffonderci qui sulle molteplici trasformazioni ch'egli ha fatto subire ai papaveri: dal

di cinque metri quadrati, con fiori disposti nelle forme più svariate. Ne fu meravigliato lo stesso prof. De Vries quando nell'estate del 1904 visitò Burbank, che gli presentò uno stelo carico di cin-



LA MORA BIANCA CREATA DA BURBANK.

papavero giallo, comune in California, egli trasse altro di un rosso brillante ed incrociando la varietà annuale dei giardini con l'orientale che è perenne, ne ha prodotto nuove varietà che riuniscono i pregi d'entrambe, a fioritura perenne, a grandissimi fiori di splendidi colori; arrivò a riunirne duemila esemplari tutti diversi tra loro in un'aiuola

quantasei capsule da semi e scherzosamente disse: « Posso dividere in quattro uno di questi gemmulari » e fecondandone con polline le diverse sezioni far « crescere da una piante annuali, dall'altra perenni, « da una papaveri rossi, dall'altra bianchi ». Pertanto egli non ha preteso far altro che applicare inalterabili leggi naturali; ed è notevole a dirsi che co-

minciò a lavorare intorno ai papaveri col polline di un sol fiore orientale (*papaver orientale*) ed il seme del papavero da oppio annuale (*papaver somniferum*).

della cima: un fioricultore americano si assicurò tutta la produzione di questi gladioli che diffuse pel mondo; dalla semplice margherita dei campi trasse uno splendido fiore (*Shasta daisy*) di 12 a



LA MARGHERITA ED UNA SUA DISCENDENTE GIGANTESCA.

I gladioli, le margherite, le amarilli, ebbero da Burbank nuove forme, grandi dimensioni non mai prima vedute; così sta facendo dei gigli, dei quali ha coltivato oltre diecimila ibridi, alcuni dei quali con forme stranamente belle ed originali. Quanto ai gladioli è riuscito a farli crescere coi fiori intorno a tutto lo stelo e non solo da una parte

18 centimetri di diametro. Nello stesso modo accrebbe di proporzioni il geranio, rendendone ancor più brillanti i colori. Si possono ammirare a Santa Rosa piante di rabarbaro che fioriscono tutto l'anno ed hanno foglie di oltre un metro di lunghezza per quasi uno di larghezza. Ha iniziato studi sulla pianta del tabacco e già ne ha ottenuto di 3 m.



UNA PIANTA DI FRAGOLE CHE CRESCE SULL'ESTREMITÀ DI UNA FRAGOLA.

d'altezza, con foglie di 60 cent. di larghezza per oltre un metro di lunghezza e pregevoli sia per qualità di prodotto che per resistenza ai climi freddi.

Ad una dahlia del vecchio tipo, dall'odore sgradevole, ne ha sostituito una nuova che ha profumo di magnolia; il fiore stesso è stato portato a nuova bellezza di forme, alcune delle quali somigliano a crisantemi. Riguardo all'odore dei fiori può interessare un altro fatto. Una sera d'estate, alcuni anni sono, Burbank passeggiava per i suoi campi sperimentali e passava accanto ad un'aiuola di verbene — una varietà senza odore ch'egli stava educando ad una più distinta — quando fu attratto da una debole, delicata fragranza proveniente dall'aiuola: chinatosi sui fiori, cercò invano da quale di essi provenisse. Un anno dopo, passando vicino a quell'aiuola già più sviluppata, fu colpito ancora da quel profumo che ricordava quello del caprifoglio rampicante. Fintando con pazienza le piantine ad una ad una, trovò finalmente quella odorosa: la isolò tosto ed i semi ne vennero piantati con gran cura; a poco a poco, conservando le piantine che mantenevano la fragranza e distruggendo le altre, riescì ad ottenere verbene stabilmente profumate.

Intensificando il profumo di una specie di fiori, egli può renderla utile per l'industria dell'estrazione dei profumi e quindi commercialmente più utile. E' lo stesso procedimento ch'egli ha seguito per variare i colori e che gli ha permesso di avere dei papaveri turchini, come avrà anche delle rose turchine, se vorrà dedicare del tempo, per lui tanto prezioso, ad un lavoro per sè poco utile, giacchè mirerebbe più che altro a soddisfare un capriccio.

Assai più importanti sono i suoi lavori intorno ad alberi fruttiferi d'alto fusto. Per non dire di un castagno che dava a soli 18 mesi d'età frutti com-

pleti e che aveva cominciato a fruttificare a sei mesi, risultati importanti ha ottenuti coi noci. Egli ha uno di questi alberi piantato da tredici anni che ha di ben sei volte oltrepassata l'altezza che ha raggiunto un noce comune, piantato da vent'anni. Il mallo ed il guscio delle noci erano ridotti così sottili che gli uccelli potevano forarli col becco; dimodochè si dovette invertire il processo fino a che ebbero ripreso il voluto spessore: la polpa del gheriglio era bianca e buona, essendo stato eliminato il tannino che è l'elemento amaro. Belle e grosse noci egli ha ottenuto da incrocio di piante inglesi e giapponesi che le producevano le une e le altre più piccole. In generale egli si è applicato a produrre alberi fruttiferi di rapida crescita per le zone temperate. Oltre ai susini, ha perfezionato i ciliegi ed i meli e sono tra le più interessanti curiosità di questi straordinari allevamenti un albero che porta quattrocento diverse varietà, trentasei frutti diversi provenienti dai semi di una sola mela (*William's favorite*) e così via.

Come si è già prima accennato, non è a credersi che la pratica esecuzione di un programma tanto vasto sia andata sempre a seconda dei desideri: la produzione di tutte quelle belle forme di vita si può dire la differenza tra una somma di lavoro quasi inconcepibile in poco più d'un trentennio ed innumerevoli disappunti. Le cure e la fatica sono grandemente accresciute dal fatto che nessuna nuova creazione può mettersi a portata del pubblico, fino a che non ha provato di essere vitale e di escludere la possibilità di un ritorno alla condizione primitiva. I numerosi committenti — negozianti o privati — che attendono ansiosamente ogni « novità » del mago, devono aspettare, sia pure con impazienza, ch'egli sia soddisfatto dell'opera sua al punto di « licenziarla »: vero si è che allora è avidamente disputata da quanti vogliono per primi impossessarsene. E' inutile dire quanti danni abbia dovuto sopportare il Burbank dal mondo animale, a cominciare dai più piccoli parassiti fino ai roscicchianti ed agli uccelli: questi talvolta gli distrussero in pochi istanti il frutto di qualche anno di lavoro.

Burbank non è un dotto, nel vero senso della parola, ed è il primo a riconoscerlo. Lo studio teorico in lui non ha preceduto l'esercizio pratico dell'arte di allevatore. Non parte quindi da teorie, ma dalla più attenta ed assidua osservazione dei fenomeni naturali; egli stesso espone questo suo modo di procedere con parola semplice, modesta e pur elevata: « Nel seguire lo studio delle universali ed eterne leggi della Natura, si riferiscono alla vita od alla vegetazione, alla struttura ed ai movimenti di un pianeta od alla più minuscola pianta od ai moti psichici del cervello umano, le stesse condizioni sono necessarie perchè noi possiamo diventare interpreti della Natura od artefici di qualsiasi opera valevole nel mondo. Si deve anzitutto metter da parte nozioni preconcelte, dogmi, ogni pregiu-

« dizio, ogni inclinazione personale. Ascoltare pazientemente, tranquillamente, con riverenza, ad una ad una le lezioni che ha ad impartirci madre Natura, spargendo luce laddove era prima mistero, così che noi possiamo vedere e conoscere quello che cercavamo. Essa manda le sue verità solo a quelli che sono pronti a riceverle quali sono presentate e dovunque possano condurre. Allora noi possiamo dire di trovarci in armonia coll'universo intero ».

Per quanto Burbank non si assuma autorità di



CILIEGE PERFEZIONATE.

teorico, è certo che la molteplicità stessa de' suoi esperimenti gli permette di esprimere qualche giudizio su teorie botaniche e precisamente egli può dirci se esse trovano o no la loro conferma nei fatti. Così, dopo aver vagliato accuratamente i risultati delle sue esperienze di un trentennio — che in qualche anno si estesero a più di un milione di nuove piante — egli ha potuto convincersi della inesattezza delle leggi di Mendel. E' noto che un parroco austriaco di questo nome, fino dal 1865 pubblicò i risultati di alcuni suoi studi sulla vita delle piante in leggi che incontrarono generalmente favore presso i botanici. Secondo il Mendel, nell'ibrido prodotto da due varietà di piante si riscontrano due ordini prevalenti

di caratteri o caratteristiche, alle quali diede il nome di « dominanti » e di « recedenti »; cioè a dire, alcuni caratteri prevalenti delle piante progenitrici ricompaiono nell'ibrido, come la lunghezza degli steli, la forma ed il colore delle foglie, la forma dei semi, la disposizione dei fiori e così via; questi sono i caratteri dominanti: altri invece, i recedenti, appaiono in minor numero nella nuova pianta e tendono a scomparire. La prima legge fondamentale di Mendel stabilisce che nei rampolli della nuova pianta i due ordini di caratteri si riproducono nella proporzione invariabile: da tre ad uno; ossia settantacinque per cento delle caratteristiche del nuovo prodotto sono dominanti e venticinque per cento recedenti. Proseguendo, Mendel trova che nelle generazioni successive questa proporzione si mantiene sempre costante. Queste leggi, che alcuni dei seguaci di Mendel credettero riscontrare anche nel regno animale, avrebbero anche un'importanza pratica, perchè si potrebbe preventivamente determinare i risultati di un incrocio: ma, come abbiamo detto, Burbank, operando sopra non meno di 2500 specie di piante, non trovò che le leggi fossero confermate dai fatti.

Un darwiniano de' più assoluti, il Wallace, nella sua opera « Darwinism » sostiene e svolge la teoria di Weismann sull'eredità, postulato essenziale della quale è che i caratteri acquisiti non si trasmettono dai procreatori ai loro rampolli. Ora il Burbank sarebbe giunto dalle sue prove ad una conclusione affatto opposta, cioè che i soli caratteri trasmissibili sono gli acquisiti. La ragione per la quale egli incrocia due piante è, come abbiamo visto, per rompere le loro antiche abitudini ed ottenere nuove forme di vita: « per lui l'eredità è la risultante delle azioni esercitate dalle condizioni d'ambiente di tutte le generazioni passate

« sulle forze vitali, in continuo movimento, della specie: in altre parole, è il ricordo che il principio vitale serba dei suoi sforzi dalle più semplici forme di vita, ricordo non vago, ma indelebilmente fissato dalla continua ripetizione. In una parola, « eredità » è la somma di tutti gli ambienti passati ».

Quando egli ha incrociato due piante per produrre una terza, Burbank dice pittorescamente: « Qui vi è un corso d'acqua, le forze vive della pianta, qui vi sono delle sponde, l'ambiente: le forze, che spingono sempre innanzi, sono tenute in freno dalle sponde: può esservi uno scoglio che faccia deviare la corrente, ma questa non può essere impedita dal suo cammino fino al mare:



« può trovarsi una serie di ostacoli od un nuovo canale che abbiano a deviare la corrente verso  
« altra direzione, ma nessuno può prevedere quando  
« o dove o come questo avverrà ».

Per il Burbank l'incrocio delle specie e delle loro varietà ha importanza capitale: la « sopravvivenza degli individui più atti », la « selezione naturale » hanno certo un valore che non è da disconoscersi, ma dalle innumerevoli sue prove gli risulta che un valore di gran lunga maggiore ha l'incrocio che è, egli dice, « la più grande e principale causa di tutte le specie e varietà esistenti sulla terra, nell'acqua, nell'aria. L'incrociarsi delle diverse tendenze ereditarie — prodotte dall'azione dei passati ambienti sulle forze vitali — produce una vasta combinazione di movimenti vitali, abitudini, tendenze o ricordi, se volete, alcuni dei quali fissati da secoli di continua ripetizione, altri di acquisto più recente. Ognuno di questi elementi, come gocce di sostanze chimiche diverse in una polla d'acqua, apporta la sua variazione all'eredità del soggetto, rimanendo confuse nel tutto come noi lo vediamo ora. Ma le tendenze antiche vanno man mano scomparendo coll'aggiunta di nuove, e siccome ogni individuo ha innumerevoli antenati e siccome ciascuno è legato all'altro come i fili d'un tessuto, gli individui d'una specie, avendo assai numerose tendenze ereditarie comuni, sono tra loro assai simili, benchè non ve ne siano due veramente identici. Così nei fasci d'individui aventi eredità consimili (che noi chiamiamo per comodità la *specie*) noi troviamo di rado variazioni notevoli. Ma se incrociamo due di queste specie, noi vediamo apparire spiccati cambiamenti e forti variazioni, però non nella prima generazione, ancora troppo legata dai vincoli preesistenti, mentre nelle generazioni successive divergono da ogni parte nuove linee d'eredità che si combinano scambievolmente in nuove e spesso affatto inaspettate forme, come se da un colpo fossero stati tagliati e sciolti tutti i legami di tendenze ereditarie ».

Non si può dire che Burbank esponga una vera teoria scientifica; piuttosto ci presenta il suo modo d'interpretare i fenomeni che cadono sotto la sua osservazione, così come egli dichiara di credere in un potere superiore a quello dell'uomo e di raffigurarsi un universo tutto forza, vita, anima, pensiero.

Per chiudere questa escursione nel campo delle idee generali, accenneremo alle recenti teorie del già citato dott. De Vries in relazione alle ricerche di Burbank. E' noto come il darwinismo puro, classico, se accontenta, per la genialità filosofica dell'ipotesi, gran parte delle persone colte e da molte è accettato quasi come un dogma, negli scienziati specialisti incontra perplessità sempre maggiori per la scarsità e dubbiezza delle prove di fatto che si hanno, almeno finora, della graduale evoluzione delle specie anche in epoche relativamente lunghe. Il De Vries, da alcune interessanti

osservazioni su fenomeni avvenuti in un vegetale, indusse che le mutazioni non avvengano per lenta graduale trasformazione, ma per singoli sbalzi. Una specie ha continuato a riprodursi per secoli in modo identico, per equilibrio tra le forze ereditarie e quelle dell'ambiente; ad un tratto per una causa improvvisa, che a noi rimane generalmente ignota, quest'equilibrio è rotto: avviene un rapido mutamento, in una sola generazione od in poche, finchè l'equilibrio è ristabilito nella nuova forma di vita che persiste poi per un altro periodo indefinito; è quasi un ritorno alla teoria catastrofica del Cuvier in geologia e fu definita da altro scrittore: la subitanea produzione di nuove e stabili varietà dalle quali la Natura sceglie poi le più atte alla vita. Burbank



CILIEGGE ORDINARIE.

si occupò tosto di cercare la conferma pratica delle nuove dottrine, ma dovette convincersi dalla sintesi delle sue innumerevoli esperienze che si danno bensì sovente mutazioni di specie, ma le nuove forme sono determinate da una complicazione di cause e dall'azione delle forze ereditarie, sempre costanti. Possono essere prodotte dalla volontà dell'uomo che con un mezzo qualsiasi viene a turbare l'equilibrio, e così da altre cause a noi ancora ignote: ma la mutazione non costituisce un periodo nella vita della pianta (punto essenziale della teoria di De Vries), ma è uno stato, una condizione, procurata alla pianta da tutta una serie di circostanze, tendenze ereditarie, ambiente e così via, che noi possiamo procacciarle a piacimento. Qui il Burbank illustra con esempi qualcuno degli effetti dell'ambiente e cita le piante dei deserti che hanno sovente pungiglioni, succo acre, scarsa superficie di fogliame, al contrario di quel che avviene nei climi umidi; ambienti simili producono risultati

simili anche su piante od animali più disparati, il che viene a confermare che i caratteri acquisiti si trasmettono ed in realtà tutti i caratteri che si trasmettono furono acquisiti in un tempo più o meno remoto. E così hanno influenza l'abbondanza o scarsità di nutrimento, la libertà o la lotta con altri organismi, gli stenti e così via. Qualunque ad ogni modo sia l'opinione che il Burbank, partendo da dati puramente sperimentali, ha manifestato intorno alla teoria del De Vries, egli ha la più grande deferenza per il valore di questo scienziato, il quale alla sua volta abbiamo visto come abbia proclamato apertamente i meriti del pratico allevatore di nuove piante: è un fatto che onora entrambi gli uomini.

In realtà, sempre maggiormente si ingrandisce la fama del Burbank ed aumentano in modo imprevedibile i visitatori a Santa Rosa. Dapprima erano pochi, quasi tutti stranieri; poi orticoltori e scienziati del paese vi si recarono con una certa diffidenza e fors'anche per beffarsi del preteso taumaturgo, ma ne fecero ritorno ammirati. Alfine questo « strano mistico che coltivava milioni di arbusti e fiori per il solo gusto di bruciarli dopo averli allevati » fu riconosciuto dalla scienza ufficiale ed il preside di una delle maggiori università americane, in una conferenza tenuta or non è molto davanti un uditorio di ben cinquecento professori e studenti laureati, ebbe a proclamarlo « l'uomo che dalla creazione in poi aveva prodotto maggior numero di nuove forme di alberi e di arbusti, di fiori e di frutti ». Appena la conferenza venne pubblicata, l'Istituto Carnegie assegnava a Burbank una sovvenzione di 500000 lire pagabile in dieci annualità di 50000, per contribuire alla continuazione ed allo sviluppo sempre maggiore de' suoi studi ed esperimenti. Nel 1904 più di seimila persone, tra le quali il fiore del mondo scientifico dei due emisferi, si recarono in pellegrinaggio a Santa Rosa per rendersi conto delle sue ricerche, per informarsi degli ultimi risultati. Egli nulla nasconde dell'opera sua, dacchè tutto il suo segreto consiste nel rispetto alle leggi della Natura ed in una pazienza meravigliosa. Parla apertamente de' suoi metodi di coltivazione non solo agli amici, ma anche agli estranei; è cortese con tutti, ma inaccessibile all'adulazione come all'orgoglio. Solo per non perdere troppo di un tempo preziosissimo per il successo dell'opera sua, ha do-

vuto porre alla porta un cartello destinato a molti che si recano da lui per sola curiosità: « Ogni visitatore è pregato di non fermarsi più di cinque minuti, salvo accordi speciali ». E' da notarsi che nello stesso anno 1904 ben 30000 lettere arrivarono a Burbank da ogni parte del mondo, nella maggior parte delle quali gli si richiedevano informazioni o schiarimenti. Ma egli ha anche preziosi corrispondenti, amici devoti, i quali, sempre sull'intento di giovare all'opera sua, gli mandano di frequente, dalla Siberia, dall'Australia, dall'India, dall'Africa, nuove, strane piante ch'egli può convertire in più belle ed utili forme di vita.

Si può avere qualche idea della vastità dell'opera di Burbank dal fatto che crescono ora ne' suoi giardini sperimentali 300000 varietà di susini diversi per fogliame, forme di frutto, in qualità adatte a spedire oltre mare, a mettere in conserva, a candire; 60000 mila alberi da pesco, da pesche comuni e duracine, 5000 a 6000 mandorli, 2000 ciliegi, 2000 peri, 3000 meli, 1200 meli cotogni, 5000 noci e castagni, un migliaio di viti (numero relativamente assai esiguo), cinque a sei mila arbusti di lamponi, fragole, ecc., con molte migliaia di altre piante da frutto e da fiore. E' concepibile pertanto come una tale collezione, sorta e mantenuta fin qui per opera di un privato non ricco, ma che può rivaleggiare per numero con qualsiasi altra anche largamente sovvenuta da istituzioni pubbliche, e che le supera tutte di gran lunga per novità e varietà, attragga sempre maggior numero di visitatori dotti e curiosi. Ad uno di questi, uno dei più esperti e rinomati negozianti di frutta, Burbank bendò gli occhi e gli diede poi un frutto da mangiare, richiedendo glielo nominasse. « Questa è la più deliziosa pera Bartlett che io abbia assaggiata » disse tosto quegli. Era una susina, delle tante varietà differenti per sapore, colore, formato o profumo, che il mago ha radunato intorno a sè.

Sì, un mago moderno, altamente benefico: l'aureola di gloria che viene a coronare, sia pure in ritardo, questa vita così semplice, così laboriosa, così utile, è veramente meritata: è giusto, è doveroso far conoscere il nome di Lutero Burbank; un raggio di quella fama che finora era solita splendere intorno ai fatali campioni dell'armi, non dovrebbe rifulgere intorno a questo benefattore dell'umanità?

R. R.

## NECROLOGIO.



SEVERINO FERRARI.

**Ferrari (Severino)** — Non ancora quarantenne, moriva, nella notte fra il 23 ed il 24 dicembre, a Collegigliato, presso Pistoia, nella cui casa di salute era ricoverato da circa un anno per grave anemia cerebrale, Severino Ferrari, nato all'Alberino, nel comune di Molinella, nel marzo del 1856.

Egli studiò e si laureò in belle lettere e filosofia all'Istituto di studi superiori di Firenze e Giosuè Carducci lo tenne sempre come discepolo favorito, tanto che, qualche anno fa, lo scelse a coadiutore nella sua cattedra dell'Università di Bologna.

Cultore zelante ed affettuoso dei nostri gloriosi classici, di parecchi di essi fece lodevolissime edizioni commentate, che rimarranno a testimoniare la profonda sua erudizione di critico scrupolosamente esatto e minuzioso. Fu anche poeta di non molto impeto e di non troppa vivida fantasia, ma lindo, garbato e grazioso, come lo attestano, più che il giovanile poemetto satirico *Il Mago*, che ebbe, nei circoli letterari di Firenze e di Bologna, la sua ora di vivo successo, una raccolta di 80 sonetti e la prima e la seconda serie delle brevi liriche, intitolate *Bordatini*, in cui riscontrasi abbastanza spesso una nota, ora tenera ed ora arguta, d'intimità fami-

liare, che lo apparenta al Mazzoni ed al Pascoli, suoi amici e compagni di studi.

Il seguente sonetto, che trovasi sulla prima pagina di una ripubblicazione dei suoi versi scelti, fatta proprio in questi giorni, dalla Libreria Antiquaria di Torino, esprime assai bene la sua particolare maniera di poetare:

Fabbri vid'io con badial tanaglia  
spinger l'opera greggia sulla incende  
incandescente massa, indi, con nude  
braccia, sudarvi a torno aspra battaglia;

ma non v'è colpo che a scindere vaglia  
la metallica forza, che in sè rude  
gode dell'urto e affina sua virtude:  
questo mi piace e questo mi si attaglia!

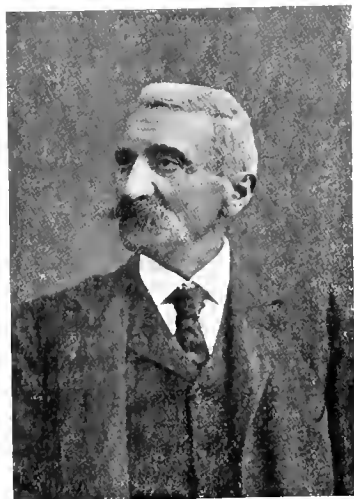
Perch'io, son anni, spinsi il rozzo ingegno  
all'avvenir! Mi fu il bisogno maglio  
e incende l'onestà; nè già mi duole

ch'or veggio (e meraviglio) in buon disegno  
uscirne un ferro e acquistiar tempra e taglio  
che ride come un bel raggio di sole.

V. P.

**Cannicci (Niccolò)** — Con Niccolò Cannicci, spentosi per lento ma inesorabile morbo la mattina del 19 gennaio a Firenze, in mezzo al compianto di tutta la cittadinanza, che da lungo tempo già ammirava l'artista valentissimo e stimava ed amava l'uomo così semplice e buono, scompare uno dei rappresentanti più schietti, più garbati e più simpatici dell'odierna scuola pittorica toscana.

Nelle sue numerose tele, di cui alcune anche di recente avevano ottenuto il più vivo successo alle esposizioni di Firenze e di Venezia, trovavansi, infatti, quasi sempre una gamma di colore tenue, delicata, dolce alla pupilla; figure disegnate con sapiente solidità; gruppi di uomini, donne e fanciulli ed assai di sovente di pecore o di mucche atteggiarsi con eleganza, ma di una eleganza spontanea, naturale, punto manierata; un sentimento del paesaggio, pieno di poesia gentile se non profonda. Non sono forse questi i caratteri salienti della pittura toscana dell'ultimo trentennio, una pittura sobria, mite, nemica delle audacie eccessive, che, se appare talvolta monotona e se di rado trascina fino all'entusiasmo, si contempla sempre con piacere, una pittura di gente seria, prudente e bene equilibrata, la quale per tradizione ama la grazia delle forme e delle



NICCOLÒ CANNICCI.

tinte e che, pel timore costante del ridicolo, in cui incappano sovente i novatori, fa mostra di un senso perfino eccessivo della misura?

Fra le sue tele più largamente note, ricorderò *Triste inverno*, *Sosta in una vergheria*, *Ave Maria*, *Gaiezza*, *All'ovile*, *Etruria* e *Maternità*, tutte esposte a Venezia, e poi ancora *Il sogno dorato*, *Il filo elettrico*, *Notte tranquilla*, *Il ritorno dalla festa*, *La famiglia*, *Le gioie materne*, *Il chierico violinista*, *La sementa del grano*, *La benedizione dei campi* e quel *Biondo autunno*, che suscitò l'anno scorso un così unanime e fervido coro di lodi.

Niccolò Cannicci era nato nel 1846 a San Geminiano, la pittoresca cittadina alpestre dalle snelle

torri profilanti sul cielo, così gloriosa nella storia e nell'arte.

V. P.

**Milelli (Domenico)** — Domenico Milelli, nato in Calabria e morto, più vicino ai sessanta che ai cinquant'anni, improvvisamente il 23 dicembre scorso a Palermo, dove, dopo essere andato, durante tutta la travagliata sua esistenza, ramingo su e giù per l'Italia, erasi ridotto da qualche tempo, occupandovi un assai mal retribuito impiego governativo, è stato forse il più completo ed autentico tipo di *bohémien* che abbia posseduto l'Italia.

Ai tempi della *Cronaca bizantina* e dell'editore Sommaruga i suoi versi fantasiosi e suonanti, se non di forma perfetta nè di molta originalità, ebbero lodatori ed ammiratori non pochi, ma il successo non ne fu duraturo. Di tale sua produzione poetica sono da ricordare il poemetto *Prometeo*, i frammenti di un altro poemetto umoristico, che credo non sia stato mai portato a compimento, intitolato bizzarramente *Kokodé*, e le liriche passionali pubblicate col pseudonimo di Conte Lara.

Da parecchi anni il Milelli, che, con la numerosa sua famiglia, continuava in una vita di mezzucci e di stenti, era quasi del tutto dimenticato e soltanto quando, trovandosi di passaggio ora in questa ora in quella città, recitava con la sua voce nitida e squillante, dinanzi ad un pubblico più o meno folto, versi suoi nuovi o vecchi, riusciva a suscitare qualche folata degli antichi entusiasmi, che però si chetava subito con la scomparsa della figura del poeta caratteristicamente tozza, calva e dalle pupille piccole ma penetranti dietro le lenti dei grossi occhiali.

V. P.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Prevati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Prevati.

## Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore riconsituente del sangue



## Nocera-Umbra

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

## Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 25.273.410



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

### CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.





ANGELO DALL'OCA-BIANCA — ANIME ASSOLTE.

# EMPORIUM

VOL. XXIII

MARZO 1906

N. 135

## ARTISTI CONTEMPORANEI: ANGELO DALL'OCA-BIANCA.



**C**INQUE o sei lustri fa, la pittura di genere, la quale, dopo i successi ottenuti dalle piccole e garbate tele di ispirazione patriottica o patetica dei fratelli Induno, era stata alquanto trascurata per quella di soggetto storico, romanzesco od anche militare, mentre quella di paesaggio, che, pure procedendo a lunghe e sicure tappe da Giacinto Gigante e la Scuola di Posillipo a Giuseppe Palizzi ed Achille Venturi, da Antonio Fontanesi e dai Macchiaioli toscani a Giovanni Segantini, doveva per vario tempo ancora venir considerata come un genere inferiore, otteneva di nuovo in Italia le simpatie e le ammirazioni del gran pubblico, lieto sempre di non essere obbligato a fare qualche sforzo cerebrale per comprendere ed apprezzare ciò che si presenta ai suoi occhi, di sentirsi conquistare, più che dalle intrinseche doti tecniche, dall'elemento rappresentativo od aneddotico e sopra tutto di ritrovare

effigiata sulla tela e talvolta piacevolmente truccata la realtà di tutti i giorni.

(1) Il carattere d'osservazione regionale, che, in quel medesimo torno di tempo, trionfava nella novella per merito dell'arte vigorosa ed evocativa di Verga, di Capuana, della Serao, di D'Annunzio e di qualche altro minore, nella poesia in vernacolo, di accento ora drammatico ed ora umoristico, del romano Pascarella, di sapore per solito sentimentale del napoletano Di Giacomo e di mordace malizia del pisano Neri Tanfucio, ed infine nel teatro dialettale, che aveva trovato i suoi campioni più efficaci nei due veneziani Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico, affermavasi altresì nella pittura, dandole uno speciale e gradevole accento popolaresco.

Naturale era che Napoli e Venezia, presentando per la luminosa bellezza del paesaggio e pel pittoresco tipo degli abiti sgargianti e di bizzarre costumanze delle loro popolazioni, fra tutte le città italiane, motivi più nume-



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — AUTORITRATTO.





ANGILO DALL'OCA-BIANCA — « IL FOCO AL CAMIN ».

rosi ed attraenti alla tavolozza di un artista, dovessero essere le maggiori ispiratrici di questo rinnovamento della pittura di genere e che a Napoli ed a Venezia dovessero sorgere i più significativi rappresentanti di

essa. E, difatti, mentre al sud d'Italia Edoardo Dalbono affermava sempre meglio la seducente sua personalità, al nord appariva Giacomo Favretto, ma, se il primo, per le sue doti affatto individuali di visio-



ANGILO DALL'OCA-BIANCA — FOGLIE CADENTI.



ANGELO DALL'OCA-BIANCA:

LA PIAZZA DELLE ERBE A VERONA.

nario del pennello e di trasfiguratore e glorificatore degli spettacoli naturali e dei costumi e degli episodi della clamorosa esistenza della plebe napoletana, pure esercitando una larga influenza fra i suoi compa-

tandosi più spiccatamente personali in un secondo periodo della loro fortunata carriera, Ettore Tito, un napoletano di nascita diventato veneziano per lunga permanenza nella città della laguna e per



ANGELO DALL'OCA BIANCA — L'IDOLO.

triotti, non diventava un capo-scuola, il secondo, invece, più ligio alla piccola verità quotidiana e e d'indole più novellistica, riusciva a suscitare nel Veneto una larga falange di imitatori, fra cui ben presto ecceller dovevano, trasformandosi e presen-

vivo amore alla sua patria adottiva, Luigi Nono ed Alessandro Milesi, due veneziani puri e schietti, ed infine il veronese Angelo dall'Oca-Bianca.

Di Edoardo Dalbono ho avuto già occasione di parlare a lungo, qualche anno fa, ai miei cortesi

lettori dell'*Emporium*; in quanto a Giacomo Favretto, se egli non è stato di coloro che sonosi elevati od almeno hanno tentato di elevarsi fino

vorrebbero alcuni fin troppo ferventi suoi ammiratori, nè un innovatore, nè un precursore, devesi però riconoscere che il suo esempio è riuscito, almeno in



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — TRAMONTO.

(Fot. L. Cavadini).

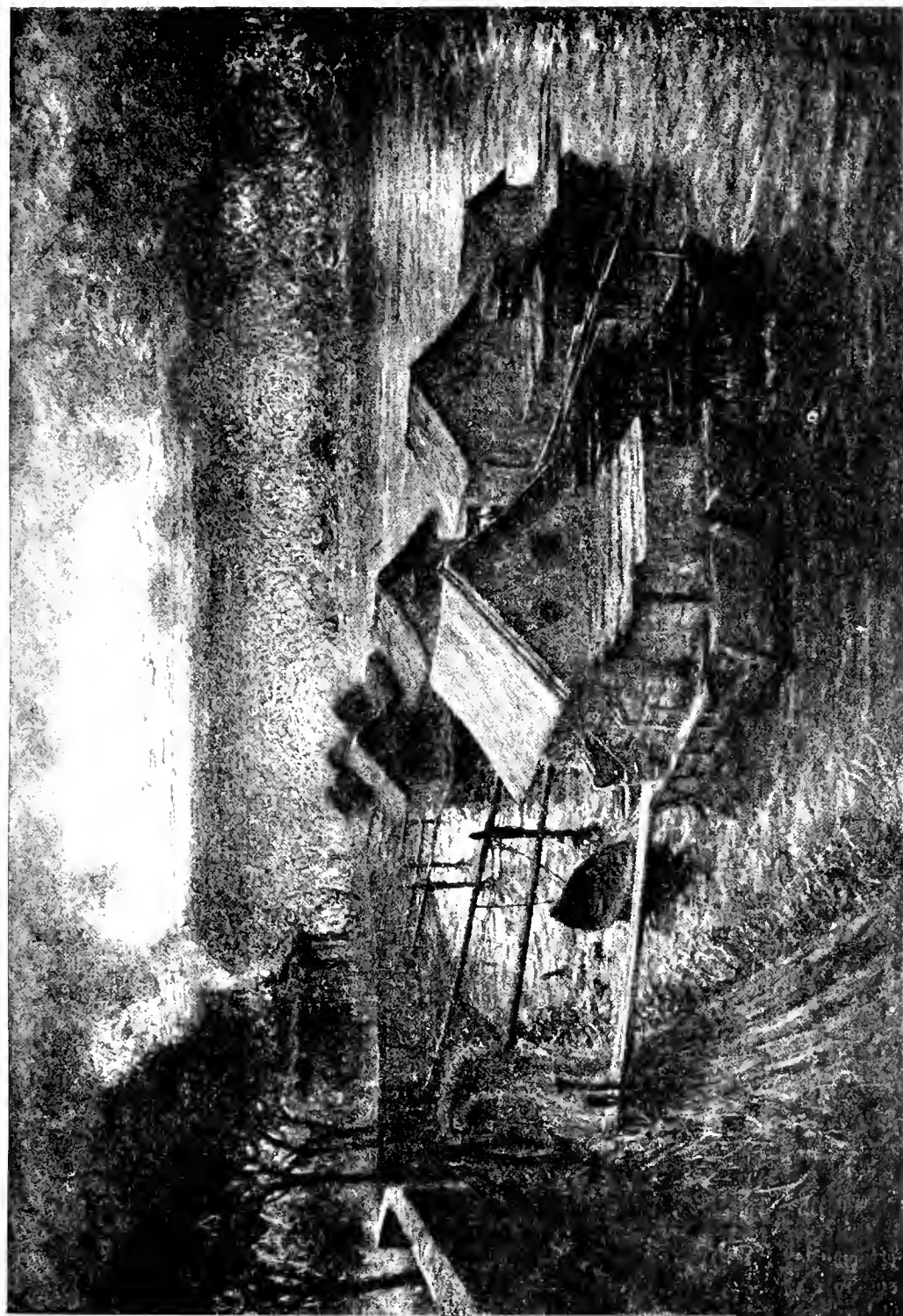
alle più alte cime dell'arte, possedette però una originalità tutta sua e doti non comuni di colorista. Se, quindi, non può venire proclamato, siccome

un primo momento, assai giovevole all'odierna pittura veneziana, richiamandola verso quella vera ispiratrice d'ogni artista che è l'umile realtà, men-



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — CONTRASTI.





ANGELO DALL'OCA-BIANCA — ULTIMI BAGLIORI

tre essa miseramente intristiva sotto la duplice influenza di un gelido accademismo e di un pomposo e vacuo romanticismo.

Ma può e deve essere egli considerato un rea-

di piacere al pubblico, ma, d'altra parte, si sarebbe ingiusti non riconoscendo che alla realtà egli chiese l'ispirazione od almeno una guida ed un riscontro per tutta intera la sua produzione. Enrico



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — EFFETTO DI NEVE.

(Fot. L. Cavadini).

lista del pennello? Il suo non fu, di sicuro, un realismo austero e rigoroso, come ad esempio quello del Millet, giacchè egli non si fece mai scrupolo — e tanto meno ancora se ne fecero i suoi discepoli — di ritoccare e di ringentilire il vero, pur

Thovez qualificava, tempo fa, l'arte sua *realismo pittorresco* e l'ambiguità dell'aggettivo mitiga con tanta cauta abilità ciò che evvi di troppo reciso nel sostantivo che io non mi periterei dall'accettare l'ingegnosa definizione del valoroso critico piemontese.



Osservatore attento ma alquanto superficiale del vero, creatore facile e spontaneo di figurine e di scenette improntate al più giocondo carattere ve-

mici dialettali della sua terra natale, dei quali egli possiede, tenuto conto della trasposizione dalle lettere alle arti belle, tutti i pregi e tutte le deficienze.



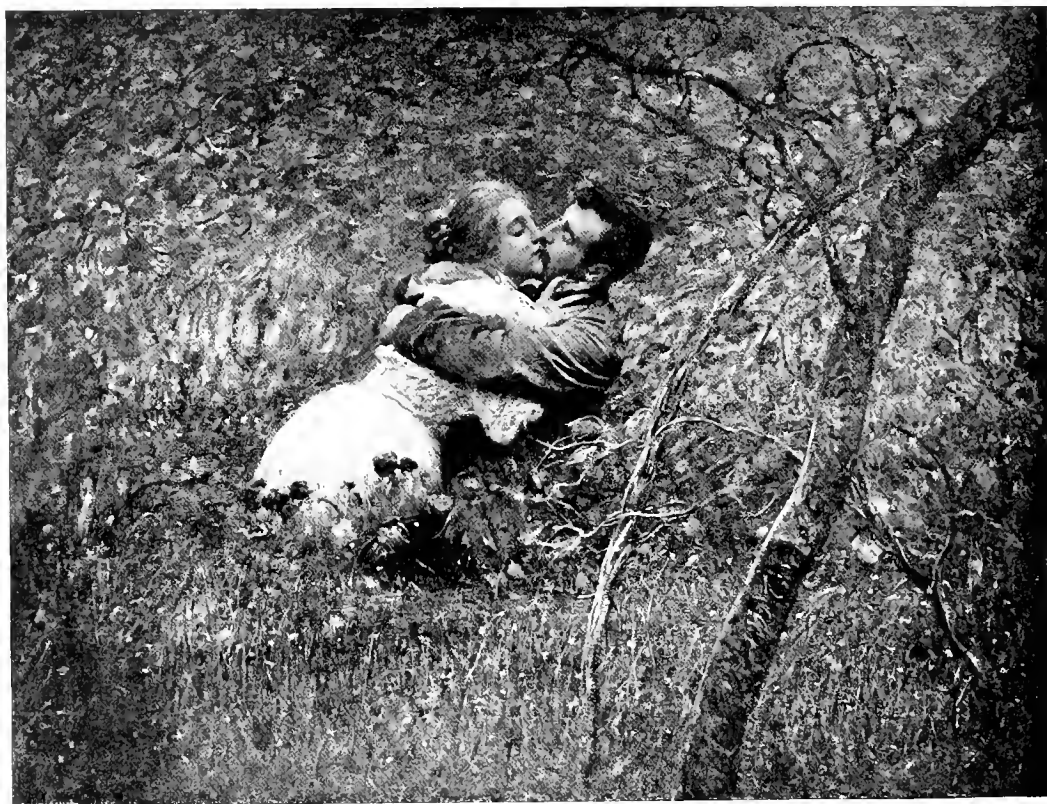
ANGELO DALL'OCA-BIANCA — MADONNA VERONA.

neziano, amatore dei gai contrasti di tinte vivaci, ecco come, in quasi tutti i suoi quadri, ci appare il Favretto, attestandosi in stretta parentela cerebrale coi meglio detti fra i poeti ed autori co-

Malgrado che a tale pittura di genere il favore anche pecuniario di una parte del pubblico italiano e straniero siasi conservato immutato, la eccessiva banalità e mercantilità degli innumerevoli discepoli

del Favretto, che bene possono, sotto più di un aspetto, paragonarsi a quelle dei seguaci dello spagnolo Mariano Fortuny, doveva a poco per volta renderla alquanto uggiosa ed antipatica ai buongustai d'arte e persuadere i più coscienziosi ed intelligenti discepoli di lui a rinnovarsi ed a seguire diversi e più complessi ideali d'arte. Un esempio

fore di carrozze, sentiva un segreto trasporto per la pittura, il quale lo spingeva, nelle rare ore di libertà, a ridipingere, con grande ardore ma con non meno grande imperizia, ogni vecchia tela, consunta dalla vecchiaia, che gli capitasse fra mani. Una certa tendenza verso l'arte, specie verso la scenografia, avevano anche i suoi fratelli, morti in



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — PRIMAVERA.

tipico già da anni parecchi ne dà Angelo dall'Oca-Bianca, ora vittorioso ed ora sconfitto, ma tentando e ritentando sempre, con lena nobilmente instancabile ed altamente lodevole, vie artistiche affatto diverse da quella in cui nell'età giovanile gli sorrise oltremodo lusinghiero il successo.

\*\*\*

Fu a Verona che nacque da famiglia del popolo Angelo dall'Oca-Bianca nella primavera del 1858. Suo padre, modesto costruttore e vernicia-

giovane età ed ai quali mancarono per affermare la loro vocazione forse soltanto gli studi necessari e qualche buona occasione.

In quanto ad Angelo, fino ai sedici anni non fu che un discolaccio attaccabriglie, che faceva disperare i suoi genitori. Morto il padre, le impellenti necessità della vita quotidiana ed anche, diciamo pure a suo onore, il nobile orgoglio di non gravare col suo ozio e col suo appetito sul magro bilancio della mamma e dei fratelli, lo persuasero a



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — BEBÈ A SPASSO.

(Fot. Alinari).



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — DAME E CAVALIERI.



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — PRIME LUCI.  
(Fot. L. Cavadini).

fare i più umili mestieri, dal vetturale all'imbianchino, finchè, indottovi da due valenti e laboriosi ornatiisti, che frequentavano la sua casa, incominciò a frequentare i corsi dell'Accademia di belle arti di Verona. Da principio non lo fece che per ragioni di sentimento e di amor proprio, ma, dopo qualche settimana, la passione per l'arte si rivelò di un tratto potente in lui, insieme col desiderio di acquistare quella coltura che la sua vita di fannullone gli aveva fatta trascurare in modo davvero deplorevole.

Fu un'improvvisa ed esaltante febbre spirituale che lo assalse e che di lui fece un uomo nuovo, affatto differente da quello che era stato fin'allora. Essendo riuscito a richiamare subito su di sè l'attenzione dei suoi maestri per la vivace prontezza dell'ingegno, per la disinvolta franchezza del lavoro e per le non comuni doti di composizione e di colore di cui a poco per volta si mostrò dotato, egli divenne ben presto l'allievo favorito dell'Accademia veronese, ottenendo in ogni concorso a

cui partecipava il primo premio con lode, e quando, dopo due anni di studi, incominciò ad esporre nella locale società promotrice di belle arti, conquistò di botto il favore del pubblico della città scaligera.

I primi quadretti di genere, *Ripiego di un negligente*, *Le due orfane*, *Dolore* e *Buona digestione*, quali patetici e quali umoristici, malgrado suscitassero lodi entusiastiche e venissero prontamente acquistati, se attestavano la buona volontà nella ricerca della forma del giovanetto non ancora ventenne, erano d'un troppo evidente convenzionalismo d'ispirazione e si risentivano della mediocrità dell'ambiente artistico in cui egli viveva.

A scuoterlo, a risvegliarne le particolari attitudini pittoriche e ad imprimere ad esse un confa-

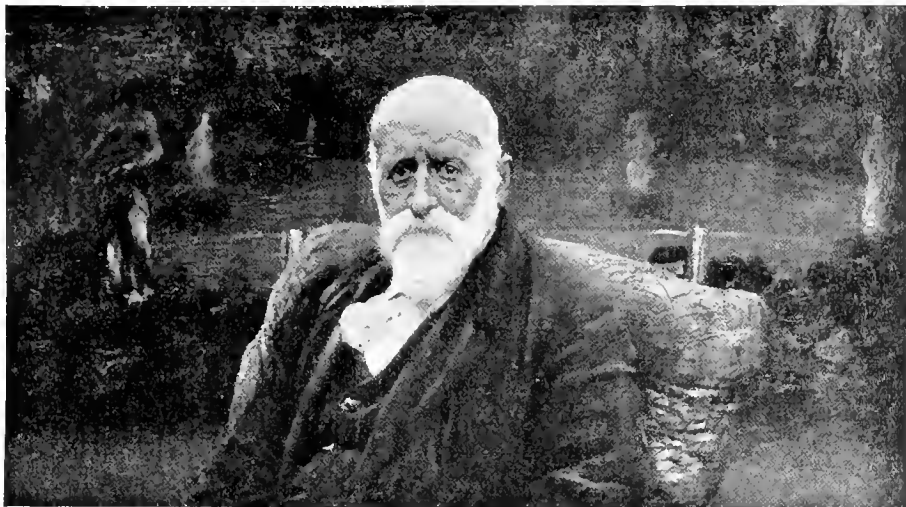


ANGELO DALL'OCA-BIANCA — RITRATTO.

ciente indirizzo doveva giovare immensamente una visita fatta da lui allo studio di Giacomo Favretto e la parola affettuosamente incoraggiante di costui.

L'influenza del seducente maestro di *El difeto xe nel manego* e di *Dopo il bagno* doveva affermarsi d'allora in poi profonda e direi quasi incancellabile sul pittore veronese, tanto che, dopo essersi mostrata prepotente in tutta l'abbondante e fin troppo facile produzione dei suoi primi anni, anche oggi, malgrado le svariate tecniche ed i vari indirizzi se-

Bianca, come in quella di ogni altro degli imitatori del Favretto, ed egli, in cui gli encomi della stampa, gli sdilinquimenti ammirativi del gaietto sciame femminile ed i successi ripetuti di vendita non sono, per sua fortuna, riusciti mai ad addormentare la comprensiva suscettibilità della coscienza artistica, intese, sia anche un po' vagamente, che l'insistere in essa sarebbe stato un grave errore per la sua reputazione presso gl'intelligenti. Se non ebbe la forza di cambiar subito strada risolutamente,



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — RITRATTO DEL CONTE X.

guiti da Angelo dall'Oca-Bianca, fa ancora capolino, sia in un grazioso particolare di disegno, sia in un vivace rapporto di tinte, sia nel vezzoso atteggiamento di una figura femminile.

Pittura fresca, brillante e gradevole molto all'occhio pel suo brio cromatico e per la civettuola grazia della figurazione quella dell'età sua giovanile, che va dal melanconico *Sotto zero* al sentimentale *Tra il sì ed il no* ed alle due movimentate scene del *Lavatoio* e del *Fogo al camin*, ed in cui lo scenario, i tipi popolari e gli episodi caratteristici sono quasi sempre suggeriti dalla diletissima sua Verona.

La piacevolezza ricercata e spesso evidentemente artificiosa e la tendenza all'effetto scenografico, più o meno infedele al vero, non tardarono però molto ad apparire in questa prima maniera di Dall'Oca-

sforzosi però di dare un'intensità maggiore all'opera propria, con l'evocazione accorta dell'ambiente secondo il sito e l'ora, come nell'*Ave Maria*, che ottenne nel 1886 il premio « Principe Umberto » e trovasi adesso nel museo d'arte moderna di Milano.

Enumerare e descrivere le principali fra le tele dipinte, quali venti anni fa e quali soltanto l'anno scorso, dal fecondissimo pittore veronese, con fattura meno ammanierata, con composizione più libera e spontanea e con minore superficialità psicologica, pure rimanendo fedele al suo genere primitivo, non potrebbe che riuscire lungo e fastidioso. Mi limiterò quindi a rammentare la *Quadriglia*, in cui, con rara maestria di pennello, è fissata sulla tela, nel suo gaio e turbinoso movimento, la rusticana

baldoria giovanile di una domenicale festa di villaggio; *L'idolo*, di una delicata esultanza familiare; *Contrasti*, coi suoi crocchi di persone così espressivi, benchè forse alquanto teatralmente disposti; *Anime assolte*, con le due figure di giovani popolane che escono dalla chiesa, un po' manierate nella loro ridente bellezza; *Dame e cavalieri* e *Bebè a spasso*, in entrambi i quali così leggiadramente glorificata è la grazia fascinatrice dell'infanzia;

di uno sfondo pittoresco, studiato e riprodotto con amorevole cura, e quella di una sempre maggiore spontanea naturalezza di aggruppamenti e di pose delle figure in esse tratteggiate, Angelo dall'Oca-Bianca non si appagò del tutto, tanto che, a poco per volta, egli finì col persuadersi che i suoi quadri, come gran parte della facile, disinvolta e piacente produzione pittorica, fiorita nel Veneto durante un ventennio e più sotto l'influenza favrettiana ed in



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — LA PIAZZA DELLE ERBE A VERONA SOTTO LA NEVE.

(Fot. L. Cavadini).

*Piazza delle erbe*, tanto giocondamente movimentata, sotto un cielo radioso per la luce del tramonto.

La medesima piacevolezza, non esente talvolta di leziosaggine, ritroviamo nelle numerose teste di fanciulle e di dame, brune, bionde o fulve, che egli ama di dipingere col sorriso sulle labbra, cogli occhi amorosamente ammiccanti e vestite di stoffe dei più brillanti colori. Esse ottengono sempre un vivo successo nelle mostre d'arte, ma io preferisco loro di gran lunga i piccoli ritratti muliebri od infantili, che egli ha, più di una volta, con la matita o con l'agile penna, fissati sulla carta.

\*  
\*\*

Pure avendo cercato ed essere assai spesso riuscito a dare alle sue scenette di genere l'attrattiva

mezzo alle entusiastiche acclamazioni del pubblico, erano di una fattura piuttosto ammanierata e di nessuna o di troppo scarsa profondità psicologica.

In seguito a tale sua persuasione, noi abbiamo potuto assistere, durante gli ultimi dodici anni, quasi sempre con sorpresa, talvolta con rincrescimento per qualche intemperanza di concezione, per qualche squilibrio di composizione o per qualche deficienza di forma, ma spesso con vivo compiacimento, a tentativi svariatissimi di Dall'Oca-Bianca, ora nel campo del sentimento, come negli *Amori delle anime*, interessanti anche dal lato tecnico per una speciale applicazione del luminismo divisionista, in *Tramonto* e nella *Chiesa*, esposta l'estate scorsa a Venezia, ora nel campo del verismo passionale, come in *Primavera*, ora nel campo di un simboli-











ANGELO DALL'OCA-BIANCA FONIA CLAUSTRALE.

(Fot. L. Cavalini).



ANGELO DALL'OCA-BIANCA - GLI AMORI DELL'ANIME.

sino un po' involuto e confuso, come nel dittico *Nella vita: Sogno — Realtà*, ed ora infine nel campo della fantasia mistica, come in *Foglie cadenti*, premiata, a buon diritto, con medaglia d'oro a Barcellona qualche anno fa ed a cui egli è riuscito ad infondere un'intensità emotiva ed insieme suggestiva di spiccata nobiltà estetica.

In questi tentativi di estetico auto-rinnovamento, che costituiscono la seconda maniera di Angelo dall'Oca-Bianca, pure non rinunciando alle native doti squisite ed ammalianti di colorista, che ama sfoggiare sopra tutto quando, come nella serie di gustose tele grandi e piccole, in cui ha consacrato il pennello a ritrarre e glorificare questo o quell'aspetto della sua Verona od anche le aiuole, i viali ed i marmi spezzati e rivestiti di piante rampicanti di qualche vecchio giardino, circondato dalle auree o purpuree luminosità del tramonto, egli ha saputo,

mercè uno sforzo oltremodo commendevole d'intelligenza e di volontà, rin vigorire e rinnovare in gran parte l'arte sua.

Che importa che egli non sia uscito sempre vittorioso dalle prove da lui arditamente affrontate? Rimane pur sempre accertato che egli, benchè non abbia voluto ancora rinunciare completamente a servirsi di certe formole artificiose e leziosette della sua prima maniera, è degno di una lode davvero singolare per la nobile incontentabilità del suo spirito, che, pure possedendo tutte le doti atte ad accontentare e lusingare fino all'entusiasmo il pubblico ed essendosene ripetutamente assicurato, non isdegni di cercare, anche a rischio di vedersi sfuggire il successo, sempre nuove vie e di aspirare verso nuovi e più vasti orizzonti artistici.

VITTORIO PICA.



ANGELO DALL'OCA-BIANCA — RITRATTO.  
(Fot. F. Sgobbi).

## LETTERATI CONTEMPORANEI: CAMILLE MAUCLAIR.



ICIAMO presto ed innanzi tutto che noi, in confronto dei suoi precedenti critici e biografi, abbiamo il vantaggio di valutarlo alla maturità. Camille Maucclair ha percorso già un buon tratto della via letteraria e noi pos-

siamo dire la parola definitiva sulla sua direzione finale. Ogni dubbio ed ogni incertezza può essere messa da parte. Egli corre verso l'avvenire con intenzioni chiare e con propositi irrevocabili. La sua anima è formata, la sua mente ha trovato l'equilibrio, egli può giudicare inappellabilmente: Maucclair è la bandiera di una generazione.

Noi non possiamo tenere perciò in alcun conto le recriminazioni dei suoi antichi camerati e dei critici che s'affannano a divorare il suo passato, a discuterlo, a pesarlo, a valutarlo, perdendo un tempo prezioso. Maucclair ha risposto a camerati e critici da un pezzo. Nel *Soleil des Morts* André de Neuze esclama in una delle sue meditazioni: *Il ne faut s'user à se demander quelle route on doit prendre, alors qu'il ne faudrait s'user que sur la route*. Ecco un assioma. Via tutte le discussioni. Camille Maucclair è l'uomo che s'è usé sur la route. Egli si è sempre cercato, non si è fatto cercare e condurre. Il potere d'introspezione in lui è stato sempre in funzione: egli non si è mai dimenticato. Dimenticare se stessi, significa perdersi, smarrirsi, diventare la merce altrui, il bagaglio senza pensiero e senza iniziativa del carriaggio d'una società umana. Cominciò a scrivere giovanissimo: così volle la sua natura. S'egli avesse cominciato a scrivere tardi, ad una epoca vicina alla maturità, egli non avrebbe pagato il suo tributo a certi clubs e non avrebbe bruciato incensi votivi a certe idee che l'umanità ha deposte dai suoi altari. Ma, proprio per questa sua giovanile intemperanza, per questa sua precocità, per questa sua assenza di riserbo, noi gli siamo debitori di lavori che hanno accresciuto il materiale della storia letteraria del mondo e preziosamente. Egli ha elevato un vero monumento duraturo alla memoria del *simbolismo* e dei suoi grandi maestri.

Quando una nuova aurora brillò in tutto il suo portentoso splendore, gli occhi di Maucclair ne furono abbagliati. Tra i raggi dell'alba balenò al suo sguardo il paradiso umano. I vecchi sogni si dileguarono: nella mente fiorì la seconda primavera: la vita ebbe un senso diverso: la società parve di mutato aspetto e l'arte, gettate le antiche vesti, mostrò la sua forma immortale.

In una suprema confessione allora, resa all'età virile, ponderata, maturata, consacrata da immortali lavori: in quella confessione che s'intitola *Il dovere sociale dello scrittore*, senza nulla rinnegare, ma solo dettando le fasi della propria evoluzione, Maucclair giurò il nuovo vangelo sociale, e fissò il suo immutabile credo artistico. In Francia allora niuno osava: egli coraggiosamente osò. Passò così d'un tratto alla testa della sua generazione e ne divenne la guida. Ernest Charles non è un critico troppo benevolo. Taglia e foca come uno spietato operatore, col nobile scopo di depurare d'ogni commerciale cancro la vita letteraria francese. Ebbene, Ernest Charles scrive in uno dei suoi *Samedis littéraires*: « Camille Maucclair sera sans « doute l'un des maîtres de sa génération, lorsque « sa génération en sera venue à ce point où cha- « cun doit proclamer ses maîtres. »

Ascoltiamo lui.

« Io ho cominciato la mia vita letteraria in una generazione di artisti simbolisti ed aristocratici, che avevano il culto dell'arte per l'arte, l'orrore della democrazia, l'ignoranza e la sfiducia del popolo ed un disdegno assoluto per le quistioni politiche e sociali. Io mi sono separato da questa generazione, pur senza cessare di stimarne il talento. Non si rinnegano gli uomini della propria generazione, ma ognuno può considerarsi libero di fare cosa diversa da loro. Lo scrittore deve occuparsi della vita sociale, sotto pena di diventare un non valore, un essere di lusso, che affetti la triste attitudine d'un uomo che disprezza il passato e non sa trovare elementi di energia e di bellezza nel tempo in cui vive ». Più oltre: « I veri artisti sono gli amici dei poveri e dei lavoratori: essi sentono molto vivamente che non hanno il diritto di fare della loro facoltà di espressione un divertimento di lusso; ch'essi hanno il dovere di mettere questa forza al servizio delle rivendicazioni degli oppressi.

« E' qui, esclama Maucclair giustamente, la radice essenziale del dovere sociale dello scrittore ».

Ed altrove: « L'arte non è il divertimento d'una casta: è l'espressione d'una bellezza generale ed universalmente comprensibile. Lo scrittore non è un dilettante che rifiuti il *contatto della vita* e che non si occupi che dei sogni raffinati. E' un essere che ha più pesanti *compiti morali* degli altri, che ha ricevuto un dono assai grave e che non ha il diritto di mancare alle sue responsabilità. Infine: Il dovere sociale dello scrittore è di sviluppare le bellezze della vita scientifica e della vita sociale e

di lavorare per tutti, di essere nella nazione un cittadino che suscita delle energie.

« Il contatto dello scrittore col popolo, chiude lo scritto, è la condizione di un talento rinnovabile. Ogni forza intellettuale ha in ciò le sue radici. E' in ciò che si studia l'istinto, gli elementi primordiali dell'uomo e i suoi rapporti con la natura. L'arte, isolata dal popolo, è un fiore che appassisce presto. Si dice che l'artista che s'occupa delle questioni sociali è esposto a rendere banale la sua forma: l'esempio di Anatole France è fatto apposta per provare il contrario. Egli aveva scritto dei libri deliziosi: ma il suo intervento nei conflitti sociali gli ha reso ciò che gli mancava, l'eloquenza, la passione, la grandezza.

Il popolo è una sorgente di passione. Ecco perchè l'uomo che scrive deve abbeverarsene. » (MAUCLAIR — *Il dovere sociale dello scrittore* — Div. soc., Roma).

Dopo questo proclama intellettuale, col quale Maclair separò se stesso e la nuova generazione dal passato, egli lavorò implacabilmente per dare giornata definitiva campale all'*ancien régime* e seppellire quei canoni d'arte, inutili piume di pavone d'una società tramontata, sterili esercizi di menti nemiche della vita, sogni infecondi di visionari incomprensibili, che erano scritti a lettere d'oro sugli standardi dei simbolisti e degli artisti aristocratici.

Sono vicine le ultime ore d'una lotta accanita e la vittoria rifulge nel campo degli assalitori.

La Francia, e ciò potrebbe ripetersi d'ogni altra nazione, non è ora, con tutti i suoi scrittori di gabinetto e di *salon*, con tutti i suoi poeti da *coulisses*, con tutti i suoi commercianti della letteratura, un terreno assolutamente propizio per le semenze a larghe mani sparse da questo nobile operaio nei solchi faticosamente aperti: ma l'inverno è per finire, e ben presto noi ci troveremo in presenza d'una messe imponente.

Il buon seme è sempre il buon seme e finirà per trionfare di rovaio, delle nevi, dei geli e delle biferie invernali.

Maclair lo sa!

La Francia avrà una generazione conscia dei doveri sociali dello scrittore.

Maclair è tanto sicuro che la sua voce non risuonò nel deserto e che fu udita, che s'è ritirato dalla grande e tempestosa Parigi, centro di coltivazione intellettuale francese, in un piccolo villaggio, per vivere la vita dell'*artiste en silence*, nel dipartimento di Seine-et-Oise, a Saint-Len-Taverny.

Ecco un altro atto della sua vita che ha una grande importanza. I biografi correnti dicono che lo scrittore s'è ritirato nel piccolo borgo per ragioni di salute. La quiete, la calma, l'aria ossigenata rinfrancano la fibra. Questo sì. Ma v'ha qualche cosa di più ed in primo ordine. Vediamo.

Maclair ha, tra i molti libri, scritto un volume di eccellenti studi critici intitolato *L'art en silence*. Noi abbiamo un lume. Perchè vive egli in solitu-

dine ed in silenzio? Enunciato il principio fondamentale di arte, Maclair pensò all'artista e lo volle, non facile letterato, conviviale, eccentrico ad ostentazione, ma apostolo sincero e solenne. Allora scrisse le pagine sublimi circa la condotta dell'artista, il suo carattere, la sua vita, le sue abitudini. E dette il primo esempio.

Incomincio io, volle dire Camille Maclair lasciando Parigi, a prestare l'esempio e mi ritiro a Saint-Leu-Taverny per meditare, per sentire come non si può nel chiasso enorme di Parigi, e per dire, in una estasi di sincera espansione verso l'uomo, la Verità, per dire le parole sacrosante che a Parigi non si ascoltano se non arrivano dalla campagna colla fronte impressionata dalla sofferenza e dalla rassegnazione.

I capitoli dell'*Art en silence* di Maclair hanno richiamato alla mia mente il libro degli Eroi di Tommaso Carlyle. Il letterato è un apostolo: la sua arte una missione. Johnson, Rousseau, Burns! Quali sacerdoti immortali! Quale contrasto con molti letterati dei nostri giorni. Adam, France, Daudet, Léon, Maclair, ecco alcuni eroi, *as men of letters*. Non esitiamo a dirlo! « There are, scrisse Carlyle, genuine Men of Letters, and not genuine: « as in every Kind there is a genuine and a spurious. « If Hero be taken to mean genuine, then I say the « Hero as Man of Letters will be found discharging « a function for us which is ever honourable, ever the « highest, and was once well known to be the « highest. »

Nell'*Art en silence*, al III. Fragment, dedicato a Huysmans, rievocando la figura del *genuine man of letters*, e tentando di ravvivarla, Maclair grida: *La littérature n'est pas une carrière!* Essa è una vocazione ed una missione, non è elegante sollazzo, nè una aristocrazia, nè un mestiere. Essa è una missione morale. Ridoita oggi da molti ad un mestiere, è *salvata dai forti e dai sinceri*, dagli scrittori di vocazione e di razza che la praticano con un culto che è la religione e l'apostolato letterario. Lo scrittore ha gravi doveri morali e la sua vita deve essere coerente coi suoi pensieri ed i suoi libri. Egli esercita un'azione sociologica sul suo tempo e deve essere irreprensibile due volte, per lui e per gli altri, deve fuggire la vita parigina, le vanità, la *réclame*: deve vivere in disparte e la sua saggezza deve consistere ad imparare « à se suffire « avec très peu de dépenses et de calculer pour un « minimum: de vivre de la vie logique, au grand « air, sans névrose, sans atmosphère de cafés et « de rédactions, en communion avec la nature; de « renoncer à tout paradoxe, aussi bien brutal que « raffiné; de se garder sain, éloigné de toute « ambition de gain ou de décoration; de se défaire « surtout du tyrannique préjugé de la nécessité de « Paris; de se persuader qu'on fait d'excellente, de « libre, de belle littérature partout ailleurs que dans les cénacles de Paris, et qu'un homme intelligent « emporte son centre partout où il s'installe. »

Insomma la *décentralisation* dello scrittore pari-

gino è la prima condizione che s'impone; e la rinunzia del letterato deve essere sincera. Allora solo comprenderà la *grandezza* e la *malinconica bellezza della sua professione intellettuale*. La sua prima missione sarà di fuggire *ogni menzogna*: egli diverrà il *véritable anarchiste*, consigliere morale del pubblico.

scrive Maucclair, ci ridarà la divina sincerità che il grande e misericordioso Tolstoj riconduce da solo sulla vecchia Europa dal fondo dei labirinti della letteratura cerebrale. L'« arte in silenzio » e nella solitudine ha preparato, con l'eccessiva duttilità delle forme, un linguaggio nuovo della coscienza, il *credo* dell'artista moderno. Noi usciamo da un



CAMILLE MAUCLAIR.

Oggi, scrive Maucclair, che lo spirito di casta agonizza e che s'avvicina l'ora in cui l'*eticea* sarà la materia essenziale delle lettere, l'ufficio del letterato assume tutto il carattere d'una missione.

L'*Art en silence*, lungi dalle discussioni quotidiane e dagli interessi momentanei, scrive la storia spirituale del secolo, nelle regioni veramente intellettuali, dove non v'è alcun bisogno di fare del chiasso per essere ascoltati. L'artista deve, come Poe, come Flaubert, coltivare l'arte in silenzio. Noi conosceremo un *art intérieur* che tutte le ricerche di stile e dei processi psicologici hanno preparato. Quest'arte,

penoso periodo di studi e di processi: ma ora non vi saranno più processi o giuochi di talento: tutti li avranno acquistati: *il y aura des révélations de conscience*. Guai a colui che avrà da esprimere solo metafore, che sarà un artigiano, un pittore di decorazioni, un illusionista, un egotista, un paradosale! La scienza della vita passerà su questo acrobatismo intellettuale!

L'apostolo dei nuovi vangeli artistici chiude la esposizione del suo credo con una minaccia. Guai a colui che si terrà à l'*écart*!

Un'ultima parola.

« Io, aggiunge Maclair, sono stato di quelli che cedettero ai paradossi soffrendone tuttavia: ora si stende innanzi a me una via nuova, luminosa e pura e sento che ogni opera dello spirito è vana se non serve all'elevazione dell'anima, ad uno stato costante di preghiera nel senso assoluto della parola ».

Il mondo rende già largo omaggio a questo uomo, vero *genuine Man of Letters*.

Egli è innanzi a noi con tutto il suo cuore aperto, con tutta la sua anima svelata e ci parla del vero, del bello e del bene ultimo come un profeta ispirato, che ha condannato le mondane vanità, che ha calpestate i drappi delle *réclames* parigine, che ha sprezzato i poveri trionfi dell'*io letterario*, che in un fervido trasporto verso la generalizzazione, l'universale, il collettivo, dove l'*io* sparisce, dove l'uomo si annulla e sottrae a se stesso, ha cantato:

Je ne sais pas ce que je dis,  
car c'est un autre qui le dit.

Tout ce que j'ai, je vous le donne,  
c'est lui qui me l'avait donné:  
voici mes fleurs qui sont ses fleurs,  
voici mes pleurs qui sont ses larmes,  
voici mon cœur qui vient de lui,  
prenez-moi pour l'amour de Lui!

(*Le Sang parle* — I.<sup>re</sup> Épilogue).

D'ora innanzi egli è pel mondo il solitario Maclair, l'eremita intellettuale di Saint-Leu-Taverny. Il suo chiostro è la Natura; il suo orto claustrale la foresta di Montmorency colle sue armonie primaverili, con le sue profonde ribellioni invernali.

D'ora innanzi, lontano da Parigi, dal rumore della capitale mondiale, luogo fatto più per vivere che per meditare, Maclair è divenuto l'ascoltatore della semplice Natura, l'osservatore della vita umana, nuda, vera, reale, santificata dal lavoro e dalle sofferenze ed il conversatore continuo col suo spirito. La sua vita fu fino a questo giorno una missione; da oggi comincia il suo apostolato. Egli ne ha tutte le energie necessarie, tutta la fede voluta, tutto l'ardore ansioso.

\* \*

Nelle *Célébrités d'aujourd'hui* edita dalla libreria di E. Sansot, Jean Aubry ha pubblicato una biografia critica di Camille Maclair, molto preziosa specialmente dal punto di vista bibliografico. Niuno si meraviglia. Maclair ha scritto tanto e tanto si è scritto intorno a lui, che la miglior guida attraverso le sue opere ed i suoi critici è ormai precisamente la *Bibliographie* di Jean Aubry. Togliamo da questa elegante *brochure* le notizie intorno alla vita del nostro scrittore.

Camille Maclair è nato a Parigi il 29 dicembre dell'anno 1872, da una famiglia da lungo tempo parigina, più anticamente francese e nelle origini danese. Compì i suoi regolari studi a Parigi. Le sue tendenze letterarie, manifestatesi precocemente e le obbligazioni della vita materiale lo spinsero a tentare di trovare nel giornalismo i mezzi di esistenza. La sua intelligenza vivissima ed una sorprendente facoltà d'assimilazione gli permisero d'acquistare

ancor giovane una gran somma di conoscenze. Quelli che conobbero Maclair allora furono sorpresi dalla vastità delle conoscenze e dalla sicurezza di vedute del giovane ventenne. Entrò nella vita letteraria per la porta della poesia, scrivendo versi per la *Plume* e dando alla *Revue Indépendante* uno studio su Albert Besnard. Collaborò poi al *Mercure de France*, alla *Conque* ed all'*Ermitage*. Nello stesso anno conobbe Stéphane Mallarmé, il defunto profeta del simbolismo, in un concerto Lamoureux. Nel 1892 pubblicò nella *Revue Blanche* i suoi primi versi liberi che poi fecero parte della raccolta *Sonnettes d'automne* edita da Perrin. Nel 1893 dette *Eleusis*, entrò a far parte della *Nouvelle Revue* ed ottenne l'incarico della critica dell'*Ibsénisme* presso la *Revue Encyclopédique*. Nello stesso anno fondò l'*Oeuvre* in società di Lugne-Poe per far rappresentare *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck al teatro Bouffes-Parisiens. Accompagnò l'*Oeuvre* nel suo giro nel Belgio, facendo anche delle conferenze. Nel 1891 aveva letto la sua prima conferenza su Mallarmé. Dà una lettura più tardi nel 1894 su *Solness il Costruttore* di Ibsen e collabora all'*Esfafette* ed all'*Evénement*, interessandosi dei problemi politici e delle rivendicazioni sociali. Defatigato e malato, lascia Parigi e si reca a Marsiglia. Intanto l'evoluzione del suo spirito si matura; l'arte gli apparisce sotto il suo vero aspetto; sente che l'artista deve vivere *in silenzio ed in solitudine*, si detta una norma rigorosa e passa la vita, l'inverno nelle Alpi Marittime a Châteauneuf de Grasse ed il resto dell'anno a Saint-Leu-Taverny presso l'antica foresta di Montmorency.

Quella di Camille Maclair è la vita di un operaio intellettuale instancabile, onesto, sincero, di cui le opere sono i fasti principali. Nel 1897 dà alla luce il suo capolavoro romantico *Le Soleil des Morts* e poi senza interruzione molti volumi, tra i quali cenniamo: *L'ennemie des Rêves* nel 1899; *L'Art en silence* nel 1900; *Les mères sociales* nel 1902; *Le Génie est un crime* nel 1903; *La Ville Lumière* nel 1904; nello stesso anno *Le Sang parle - poèmes*, *L'Impressionisme* e nel 1905 *De Watteau à l'Whistler*.

Il romanziere, il critico ed il poeta concorrono a fare di lui una sola grande figura, come le facce d'una piramide triangolare. Come tutti i grandi, anche Maclair ha sentito fortemente l'*inquiétude de l'Infini*, scrive Aubry, che non è paura, ma desiderio di comprendere, di sentire, di sapere, di unificarsi: inquietudine che vuole e che ama e che racchiude in sé l'invincibile desiderio di elevarsi verso una più alta volontà, verso un più largo, più grave e più amante amore. L'elevazione di ciascuna coscienza artistica si misura dalla sua *inquiétude de la Beauté*, sia l'ostinazione di Flaubert a sopracaricare di cancellature lo sforzo della sua geniale ispirazione, siano le profetiche visioni di Poe. Camille Maclair è uno dei più grandi intellettuali di questa epoca, perché fin dai primi giorni della sua vita letteraria, uno dei più inquieti.

A lui non parve degno consumare il suo ardore in discussioni da mandarino: egli sentì per tempo



che la vita dell'artista doveva essere consumata sulla pietra dei sacrifici dell'umanità. Questo brano della biografia di Aubry illustra l'agitazione della sua grande anima.

« Egli sentì l'*inquiétude de penser*. In lui, il dono d'una intelligenza superiore prolungò fin nelle più distanti deduzioni, le intuizioni d'una coscienza esigente e fu vivificato da essa. Egli non permise che alcuna delle idee che sollecitano le moderne energie del pensiero gli restasse estranea. Egli le penetrò tutte, collegandole l'una all'altra; ma il suo spirito, rinnegando qualunque aridità dommatica, dotato di una sensibilità minuziosa, reclamava un acquietamento. Egli conobbe l'*inquiétude d'aimer*, e trovò nell'amore lo slancio che lo condusse al di là dell'intelligenza. Realizzò nella sua coscienza la più ammirabile fusione, che si possa oggi incontrare, delle forze intellettuali e di quelle sensibili. Egli provò l'*inquiétude de vivre* e così la sua opera resta forte, logica ed attraente e se apparisce a qualcuno contraddittoria, se essa sconcerta per la rapidità della sua evoluzione gli spiriti che rispettosi delle classificazioni immutabili sconocono le forze viventi, basta però penetrare ciascuna opera per vedervi, sotto forme di giorno in giorno più largamente umane, imperioso desiderio d'amore e di bontà, questa incessante inquietudine che non è altro che il respiro anelante della coscienza universale. »

\* \*

Resta a percorrere ora il campo delle sue opere.

Noi ci accingiamo con trepidazione a questo compito, consci che la nostra modesta parola non arriverà a colorire opportunamente le idee e le immagini della mente di Maupolair. Trascureremo e per brevità e perchè sono *des ébauches de débütant*, d'intrattenere i lettori sui romanzi *Eleusis*, *Couronne de Clarté* e *L'Orient Vierge*, per i quali, però, rimandiamo coloro che volessero approfondire la conoscenza delle opere di lui, al brillante studio di Francis de Miomandre pubblicato sul *Mercure de France* del 1902. Il libro che ha assicurata la gloria di Maupolair, come romanziere, è *Le Soleil des Mortés*; capolavoro dell'arte francese, acuto e terribile, dove « noi vediamo agitarsi in un fatale dilemma una delle più belle intelligenze del secolo che i nostri contemporanei han visto manifestarsi per mezzo di una rimarchevole parola e per una presenza così sovrana e così indulgente. » Miomandre ha riassunto così il soggetto di questo romanzo: « Il poeta Armel si abbandona, nel mezzo di una *élite* di ammiratori, ai giuochi della *pure cérébralité*. Egli conserva gelosamente la sua indipendenza in pieno *débordement égalitaire* e, meraviglioso astrattore di quintessenza e captatore di simboli, raffina sulle analogie, sul mistero moltiplicato da lui stesso, ed il suo pensiero scrive su pagine d'una forma assoluta e come adamantina. E' però superato dall'ostilità cattiva degli indifferenti e degli imbecilli. L'*élite* raccolta intorno a lui,

sentendosi sradicata dalla folla, lo abbandona. Egli resta solo, compreso di se stesso e senza scoraggiamento vedendo che egli ha tentato l'impossibile e che le necessità della vita moderna tollereranno sempre meno esseri come lui. Il sogno è morto. »

Il principio distruttore non è nella impossibilità di applicarlo alla vita: gli uomini che si dedicano allo studio del mistero, delle analogie, dell'individualismo e che avevano il *culto del Sogno*, questi uomini, sotto il pretesto della bellezza d'una tale occupazione, disprezzarono ogni dovere e negarono anche di averne da compiere.

Calixte Armel attrae nella sua orbita anche la sua giovane figliuola Sylvaine e quando il sogno è finito, anche per Sylvaine è morta l'illusione.

« Che cosa t'aveva fatto, o padre, la tua piccola « figliuola? Perchè mi hai fatto languire a fianco « al tuo genio? Sì: la tua fede è cattiva; io mi « distacco da essa e queste pagine bianche sono « lastre di tombe che io non posso più sollevare e « questa lampada è la lucerna sul mio cadavere, essa « è il *Sole dei Morti*, ed io non posso far altro « che piangere fra le mie due felicità, in effetti, perchè « esse sono morte. »

Povera Sylvaine!

E Calixte le risponde: « Io ti domando perdono, « Sylvaine, d'averti fatto chiudere la porta del se- « greto dietro noi, di averti attratta tutta a me, d'a- « ver modellata l'anima tua a mia somiglianza. « Io sono punito, figlia, scoprendo che la mia « fede era *nulla*, poichè essa andava contro la vita. Non lavorerò più: io tacerò. La mia voce in questa « epoca confusa, che va alla sua rovina e che ci « trascina tutti, non evocherà più un mondo ad immagine del quale io mi preparo per morire. Tu « hai un buon cuore; perdonami. Io sono sterile: « è finita; il mio incanto cessa, la mia influenza « non farà più male: tu sei l'ultima vittima! »

E dietro queste figure, alla fine del libro, si leva radiosa e viva l'alba nuova, foriera del sole dei vivi. Calixte Armel si perde nel passato, ombra oltraggiata ed addolorata, mentre come minaccioso spettro lo segue il terribile olocausto di Sylvaine.

Il libro ebbe un successo enorme: in esso Maupolair riuscì « lo storico veridico ed appassionato di una epoca che resterà per l'angoscia del pensiero e pel suo desiderio di vivere una delle più memorabili che mai furono e dette la prova d'una intelligenza penetrante che seppe esprimere la bellezza della lotta di questa epoca, rendere evidenti le vaghe intuizioni delle anime che in essa si agitano e comprendere largamente il doloroso fardello del pensiero umano e l'energia inquieta che reclama l'implacabile sofferenza della vita. »

Il *Sole dei Morti* è la storia dell'*Élite* dei simbolisti e Calixte Armel è la riproduzione del maestro Stéphane Mallarmé. Molti, quando il romanzo fu pubblicato, rimproverarono a Maupolair d'aver troppo chiaramente indicato Mallarmé. Egli tacque per un sentimento di convenienza: ma ognuno oggi sa che il romanzo era stato, capitolo per capitolo, sotto-

posto alla lettura dello stesso Mallarmé, e che questi gli aveva anche scritto la nota lettera dove si legge: « Oni, inaugurant en ce volume de votre oeuvre, comme du merveilleux intellectuel, avec quelle passion et aisance, il vous plut, cher ami, que je me sentisse en Calixte Arnel. Merci, et j'ai, d'un trouble aiguë de délice, suivi cette figure jusqu'où j'y pouvais prétendre. Je dois paraître un rien, cela encore que surtout étant un ouvrier désespéré et malheureux. »

Dopo il *Sole dei Morti* venne come logica conseguenza *La nemica dei Sogni*. Nella prefazione al primo Maclair aveva scritto: « Cet ouvrage tout entier est une protestation logique et passionnée contre les théories égotistes, la vanité intellectuelle et l'imagination déréglée, fille du mauvais sentimentalisme. » Aubry chiama questo romanzo la *tragédie de la conscience*; è la conclusione delle inquietudini che agitarono i primi anni del lavoro di Maclair; è l'annuncio d'una fede novella. André de Neuze del *Soleil des Morts*, abbandona Calixte Arnel nella nebbia di una delle tristi giornate della Comune Parigina ed entra nel nuovo ciclo maclairiano, per « epurare l'anima sua, soffocare la vanità, uccidere l'aristocrazia, uscire dalla serra calda. »

Io non ho ancora diritto alla felicità, dice De Neuze; diritto di contemplare l'anima degli altri; non si è individualisti respingendo il mondo esteriore; non si può esserlo se non dopo avere assorbito questo mondo, essersene saturato fino alla nausea.

*Ennemie des Rêves* è la lotta d'una coscienza con se stessa.

Maclair muove con esso definitivamente ed apertamente contro le debolezze convenzionali e le ipocrisie della vita sociale. Nell'anima di un giovane d'anni ma vecchio intellettualmente cadono le ultime frondi della vanità. *Ennemie des Rêves*, la donna vera, bella d'una coscienza energica e caritatevole, denuncia con la quotidiana magia del suo amor greve la vanità del pensatore e la distrugge a poco a poco per aprirgli col suo gesto franco e pieno di fede l'orizzonte d'una vita senza artificio.

Ricordatevi ora le parole che dirà più tardi Germain Bussière, nelle *Mères sociales*: « La femme, en forçant l'homme à la responsabilité, aux vérités pratiques, à l'effort, est l'*ennemie bienfaisante* des faux rêves. Elle met le pied sur les chimères du cerveau comme sur la tête de l'antique Serpent. »

L'opera di Maclair è un organismo, di cui le arterie senza interruzione e senza perdita di sangue scorrono da un organo all'altro del grande corpo, alimentandone la portentosa idea. Il cuore è nel *Soleil des Morts*; le grandi reti nell'*Ennemie des Rêves* e nelle *Mères sociales*.

Il soggetto qui è le rôle de la femme dans la société comme mère. Maclair ci presenta nelle signore Violat, Langeol, Solignac, Lieutenant, De Borrelles e De Lussanges i tipi delle madri borghesi attuali, l'elemento medio. La osservazione critica,

sociale, psicologica è fatta dai giovani sposi Henriette e Germain, che decisamente appartengono alla classe di coloro che coltivano le idee di riforma. Anzi Germain spinge il suo interesse fino a tenere pubbliche conferenze intorno al soggetto. Il motivo dell'ardua tesi, condotta romanticamente bene e dimostrata eccellentemente da osservazioni esatte e profonde, è questo. « Due cose ostacolano oggi il giovane essere umano che si desta alla vita; i falsi sogni e la falsa maternità. L'essere umano non può essere liberato che dalla donna, perchè la donna lo strappa alla madre ed essa lo sottrae anche ai sogni, alle inquietudini, alle nevrosi, alle opposizioni, debilitanti con la vita reale. La coppia è l'elemento sociale liberato, adulto, pronto per l'avvenire, è l'individuo completo. Ma ciò che bisogna prima di tutto realizzare, è la garanzia del pensiero e dell'anima della giovane e del giovane fino al momento in cui l'amore e l'istinto di vivere uccidono la ipocrisia che oscura la loro infanzia. Bisogna preparare delle madri, e per far ciò bisogna intraprendere la lotta contro la società, la lotta aperta contro i suoi pregiudizi morali nell'educazione, nell'insegnamento e nella famiglia. »

Conclusione: « L'essere creato ha il diritto di scegliere egli stesso ed egli solo il suo calvario, il suo sudor di sangue, le sue stazioni di martirio, le sue esaltazioni e le sue pene. » E' superfluo dire che ogni libro di Maclair ha destato vivaci discussioni critiche ed ha ottenuto un clamoroso successo. Lo spazio va accorciandosi e noi dobbiamo rinunciare di intrattenerci sull'altro romanzo *La Ville Lumière*, in cui lo scrittore, mostrando i lamentevoli retroscena dell'atavismo artistico, l'aggio dei mercanti di quadri, il borghesismo di scrittori per i quali l'arte è in seconda linea, designa la più degna attitudine dell'artista e reclama per lui le obbligazioni che incombono all'uomo; e sul dramma *Le Génie est un crime*, in cui meglio dimostra che l'artista non deve separarsi mai dalle obbligazioni morali che regolano l'uomo.

L'opera critica di Maclair è imponente. E' per essa principalmente che egli assorbe al posto di maestro e guidatore della nuova generazione. Noi non possiamo notare tutti gli studi della sua irrequieta penna, sparsi su riviste, gazzette politiche e sociali, opuscoli e volumi. Tutto il non interrotto lavoro di circa quindici anni trionfa nel superbo trittico dell'*Art en silence*, dell'*Impressionisme* e del *De Watteau à Whistler*.

Nell'*Art en silence* Maclair studia quegli artisti, come Flaubert, Poe, Adam, Rodenbach ed altri, che, lungi dalle discussioni quotidiane e dagli interessi momentanei, tentarono la più degna espressione della loro vita interiore, liberando nel silenzio e nell'isolamento la coscienza: e negli altri due poderosi volumi reclama la *critique d'identité*, che deve dare alla critica una elevazione ed una potenza nuova e deve permettere d'essere veramente fiduciosa, consigliatrice e creatrice. « Si la comparaison, si le parallèle entre producteurs d'un même art ne sont

que des procédés stériles, la comparaison entre les quatre arts, évoqués systématiquement, peut devenir le plus puissant moyen d'explication et l'accès même de la critique supérieure. Nous sommes ramenés à trouver dans l'analyse des identités la base d'une critique synthétique, seule capable de répondre au grand désir qui commande tous les efforts de l'art moderne, le désir de la fusion des arts: au dogmatisme spécialisant, nous pouvons opposer un dogmatisme unifiant, remontant au-dessus pour s'appuyer directement sur ce qui ne change jamais, bien qu'en

Ciò che è certo, è che l'anima di Mauclair è qui *en jeu d'émotions* e noi, leggendo le alate e libere strofe del *Sang parle*, constateremo i fremiti di essa.

E perchè questo titolo? Nell'ultima poesia *Les Inquiets* è la risposta. *Les inquiets* sono coloro che, raccolti nella solitudine e nel silenzio, lavorano ed hanno *l'impression de descendre tout doucement dans des pensées profondes*. Quando arriva la primavera con la sua lussuria e *son offensante vie*, essi si sentono turbati. *La lumière au dehors est une chair*

L'art est une belle pénitence choisie  
par quelques êtres que leur corps  
fatigue et empêche plus que d'autres  
de rejoindre l'infini.

Camille Mauclair

AUTOGRAFO DI CAMILLE MAUCLAIR.

se transformant toujours, sur le rythme, sur l'émanation même de la vitalité, sur l'échange éternel de la conscience et des phénomènes. »

« Vaste conception! » esclama E. Charles.

\* \*

Le corde di un cuore così nobile, del cuore di un uomo che ha l'anima così eroica, non potevano rimanere senza vibrare. *Le Sang parle* è un'orchestra spirituale: è una grande opera d'emozioni, è un libro di sinfonie rare e superiori. E' svanito il romanziero, è svanito il critico audace: Mauclair ha aperto le porte del suo cuore, vi è entrato il vento e sull'arpa dell'anima sua ha suonato. E' una mano superiore quella che le ha toccate e le ha fatte vibrare? Chi sa!

Nel primo *Epilogue* è scritto questo enigmatico dittico:

Je ne sais pas ce que je dis,  
car c'est un autre qui le dit.

*obsène — gonflant les fruits comme des seins --  
tout mystère se meurt....*

dans nous le *Sang parle* et se pâme  
d'un délire qui n'est plus celui des âmes!

In questo libro, l'estetico, il sociologo, nota Charles, il costruttore generoso di mondi quasi perfetti, si riposa ed il poeta scrive canti vaghi e dolci, melancolici come crepuscoli delicati e che toccano veramente l'anima. Le tonalità? Sono tante! E' un'orchestra sensibilissima e che nel suo lavoro abbonda meravigliosamente di motivi. E' il cuore che trionfa su tutto come un *enfant fou* e Mauclair canta:

il vit sans me connaître et sans répondre  
des raisons qui j'ai de vivre et de savoir  
il est mon soleil, je meurs à son ombre,  
et quand je suis las, il est mon espoir.

In *Songe* è cantato lo sforzo del corpo che s'affatica ad imitare l'anima. La vergine dice al poeta:  
« Ama più l'anima mia del mio corpo. Essa è bella, se tu sapessi come. »

Je la devine dans le silence,  
je l'entrevois quand je suis seule,  
parfois elle monte jusqu'à mes lèvres  
et je l'entends.

J'essaie de l'imiter avec mon corps,  
avec mes cheveux et mes yeux  
pour l'en donner un peu:  
mais mon corps n'est que *le signe du trésor*,  
aime-le bien, aime-la mieux.

Questa poesia è d'una delicatezza rara!

Altrove canta il misterioso amore. Il Poeta è nel parco: piove. La pioggia gli dice: La vergine sa tante cose che non dice neppure quando stringe il suo amante fra le braccia e tu

tu n'iras pas plus loin que ses yeux,  
tu n'iras pas plus loin que son silence.  
Tu ne goûteras que des lèvres  
où l'âme ne montera pas,  
tu seras seul entre les bras,  
tu n'entreras que la forme de l'amour.

*Doute* è d'una finezza straordinaria e noi con essa vogliamo chiudere questo breve cenno sulla originale raccolta *Le Sang parle*.

Il y a si longtemps  
que ton âme est en chemin,  
à ce que m'ont dit les anges,  
vers moi qui l'attends  
en joignant les mains.

Il y a si longtemps  
que peut-être elle perdit la route  
puisque je ne vois rien  
au lointain des quatre chemins  
qui loint croix au carrefour du doute.

Voici venir le souffle froid  
qui chasse oiseaux, soleil et feuilles,  
et ramène brouillard et deuil  
sur mon espoir et sur ma foi:  
faudra-t-il m'en aller comme un qui n'attend plus  
et s'en retourne, en la nullité de la nuit,  
vers la maison et vers l'ennui?

Ed ora giudicate!

Questo apostolo dei nuovi vangeli sociali ed ar-

tistici lotta e spera; combatte per la salute del corpo, ma è illuminato dalla luce dell'anima; rinnega le sterilità, ma sente il peso del mistero; lavora alla rigenerazione dell'uomo, ma leva ad una sfera pura ed immacolata la *coscienza* che deve splendere come un Sole nel cielo dell'anima. Ascoltiamolo ancora una volta nel ritiro silenzioso di Saint-Len-Taverny, questo grande eremita pregare. Rispondete anche voi dietro di lui; ripetete le parole del suo credo:

« Io credo alla vanità delle prerogative sociali  
« della mia professione e del talento per se stesso.  
« Io credo alla missione difficile del letterato,  
« dell'artista, del propalatore di idee. Io credo che  
« l'uomo che in nome d'un talento che Dio gli ha  
« prestato (Je ne sais pas ce que je dis, car c'est un  
« autre qui le dit — *Le Sang parle*, Epilogue) neglige  
« il suo carattere e si crede esonerato dai doveri  
« urgenti dell'esistenza umana, disobbedisce all'u-  
« manità e vien punito. Io credo nell'accettazione  
« di tutti i doveri pel soccorso della carità; io  
« credo nell'individualismo artistico e sociale. »

Basta così. Avete ripetuto con fede ed amore questa preghiera? Promettete a voi stessi di tenerla presente in ogni atto della vostra vita? Là è la salute dell'anima vostra e dell'umanità.

Tutto è grave, profondo, silenzioso. La gloria ed i sogni sono nulla. Grande ed immortale è solo l'idea che tutto passa rapidamente e che bisogna attendere semplicemente e lealmente ad una unità armoniosa e futura.

Egli ci chiama ad una alta missione, ad un nobile atto d'amore e di pensiero.

Seguiamolo!

Avviamoci per la via miracolosa della salute verso la nuova Elensi, città delle Armonie Terrene!

ULISSE ORTENSÌ.



## VETTORE CARPACCIO

### NELL'ARTE E NELLA VITA VENEZIANA<sup>1</sup>.



NELLA schiera gloriosa dei pittori veneziani del Quattrocento, fra il Basaiti, evocatore di paesaggi dolci e tranquilli, fra il Bissòlo, che primo accese nelle sue tele la fiamma, che doveva poi risplendere purpurea nei quadri dei grandi pittori cinquecenteschi, fra il Diana, evocatore d'immagini auguste di donne e di vegliardi, che sembrano, nella calma imperturbata, quasi possenti contro la morte, fra il soavissimo Cima da Conegliano, fra il Crivelli e il Moceto, fra il Mansueti e la Catena, fra il Boccaccino e il Pennacchi, fra il Veglia ed il Rizzo, fra il Parentino e il Bastiani, tre artefici emergono, come quelli, che impressero nell'arte del loro tempo un solco più profondo e più luminoso; i due fratelli Gentile e Giovanni Bellini, e Vettore Carpaccio.

Grandemente dissimili appaiono i due Bellini. Il primo, Gentile, dalle vicende medesime della sua vita, dalla sua dimora nella Corte barbarica e fastosa di Costantinopoli, parve drizzato verso una forma d'arte più intesa a rappresentare le pompe e le magnificenze esteriori ed a notare i particolari costumi dell'epoca che ad esprimere le profondità del sentimento. Giovanni Bellini non si allontanò invece dalla sua terra natale; e noi amiamo anche raffigurarci schivo dei vani rumori della folla, chiuso nelle contemplanze e nelle intime dolcezze, e con lo spirito volto più verso le origini e l'antica anima religiosa della sua città, che verso le nuove energie, che si stavano svolgendo, e verso le nuove opulenze, che si stavano ostentando. Gentile Bellini ci lasciò la *Processione nella piazza di San Marco*, la più mirabile rappresentazione pittorica a noi pervenuta della Basilica Marciana e degli edifici, che le facevano corona; Giovanni Bellini ci lasciò alcune tra le più soavi immagini di Madonne, che si possano ammirare nel mondo.

Vettore Carpaccio ci sembra accogliere in sé, armoniosamente temperate e fuse, le virtù dell'uno e dell'altro Bellini. Come Gentile egli si compiacque di rappresentare spettacoli di eleganza, di ricchezza, di magnificenza, moltitudini umane ornate di grazia e di leggiadria; ma, diversamente da quelli di Gentile, i suoi quadri sembrano non già riproduzioni di forme reali osservate da tutti gli uomini, ma nuove apparizioni della realtà interpretata prodigiosamente dalla sua anima profonda. Come Giovanni Bellini, egli fu tratto a venerare l'essenza religiosa della vita; ma il lume di codesta essenza, lume che il Bellini costrinse nei visi dolci e pensosi delle sue

Madonne, il Carpaccio diffuse invece su tutta la visione dell'universo.

Veramente l'arte di questo pittore meraviglioso, che parve ad alcuni soltanto un fedele riproduttore di costumi e che ci trasmise intorno alla vita veneziana del suo tempo i documenti più nitidi e più preziosi, ci dischiude ampie finestre sopra una vita ed una natura di sogno. Per comprendere quale sia la forma particolare del sogno, da cui l'arte di Vettore Carpaccio sembra emersa, per penetrare il mistero, da cui il genio di questo artefice è avvolto, conviene fissare l'anima e lo sguardo nella tela conosciuta col titolo *Il sogno di sant'Orsola*.

Sovra il suo letto incontaminato dorme la vergine, con la destra guancia lievemente posata sopra la palma della mano, quasi nell'attitudine di una meditazione serena. Le forme del suo corpo verginale si disegnano castamente sotto la molle coperta; anche sembra che nella tela sia fissato di quel corpo verginale il lene respiro. Dorme ella; il sonno suo è molto dissimile dal sonno che tiene comunemente i mortali, dal sonno generato dalla fatica e dal dolore, che grava sui corpi e li costringe nella breve immobilità lugubre, annunziatrice della perpetua immobilità della morte. Dorme ella come un fiore, esalando ancora nell'assopimento il profumo della sua anima soave; e intorno a lei sta la pace infinita della natura. Non ella, pel sonno, s'è allontanata dalle forme della vita universale, non giace ella nell'angustia d'un'alcofa, in cui non possano penetrare che i fantasmi paurosi; le porte e le finestre della sua stanza sono dischiuse, ed entra per esse e viene ad accarezzare la dormiente la più mite e pura di tutte le albe cristiane. Sui davanzali delle finestre stanno, entro vasi adorni, due piante, le cui foglie sottili emergono sul cielo, che si colora già lievemente d'azzurro; dalla porta innanzi al letto verginale, insieme con la fioca luce dell'alba, entra l'angelo, esile come un fanciullo, recando nella destra mano la palma simbolica.

Giammai la dolcezza, giammai la tenerezza, giammai la serenità di un'alba cristiana furono espresse con tanto fascino di poesia da un artefice. La vergine sacra al martirio, il messaggero del Signore e la natura vivono in un accordo meraviglioso di innocenza e di purità, entro una pace ed un silenzio che non saranno concessi mai più alle creature mortali. L'alba cristiana incontaminata, che dona

<sup>1</sup> GUSTAVO LUDWIG e POMPEO MOLMENTI, *Vettore Carpaccio - La vita e le opere* - Ulrico Hoepli, editore. Milano.

all'universo la luce come una benedizione divina, l'alba prodigiosa, al cui sorriso sono ignoti il peccato, la fatica e la morte, ebbe in questo dipinto del Carpaccio la sua glorificazione suprema.

Codesta visione della serenità infinita delle albe cristiane, codesto sentimento della soavità di tutte le cose prima che le invada l'ardore del giorno, codesto senso della freschezza mattutina, che sono dominanti nel *Sogno di san'Orsola*, si manifestano pure in quasi tutte le altre opere del Carpaccio, così che ci appaiono veramente la forma particolare del sogno, da cui l'arte di questo pittore sembra emersa, il simbolo visibile del mistero, entro cui l'anima di questo artefice balenò avvolta, durante la sua peregrinazione mortale.

Tutti i personaggi creati dal pennello di Vettore Carpaccio vivono nella inviolata dolcezza di un'alba ideale, non turbati da passioni, puri di colpe, innocenti e casti. La vergine Orsola nella medesima serenità, in cui ci apparve dormiente nella sua stanza solitaria, si appresserà all'amore del fidanzato, si genufletterà dinanzi alla maestà del Pontefice, attenderà il dardo mortale, che contro il seno suo scoccherà l'arciero nemico; i guerrieri pagani, sterminatori delle vergini, pure nella strage non appariranno dominati da malvagità e da furore, ma sembreranno compiere con lieto animo e con molta eleganza un qualche arduo esercizio guerresco.

In tutta l'arte del Carpaccio — eccettuati solamente alcuni quadri della sua vecchiezza — risplende la serenità delle albe cristiane; miti albe, la cui luce argentina si diffonde su vastità limpide di acque e di cieli, su calme profondità di paesaggi, sopra la visione di una città ideale, in cui i ricordi della fantastica opulenza orientale si fondono con le squisitezze nuove della Rinascita: visione mirabile in cui ci appare specchiata l'immagine di Venezia, dopo le contese e le guerre del Medio evo, nell'inizio della sua abbagliante giornata di gloria.

\* \*

Nato probabilmente nel 1455, Vettore Carpaccio condusse la vita oltre il 1520; salito ai più alti gradi della rinomanza, onorato ed amato da' suoi contemporanei, nella sua vecchiezza egli vide sorgere la grande pittura ricca di tutte l'essenze della vita, nutrita di fuoco, ampia e magnifica, di Giorgione e di Tiziano. Il pittore della timida luce argentina dell'alba doveva essere sospinto nell'ombra dai pittori della luce ardente del meriggio. Il gusto mutava: il Dolce nel suo *Dialogo della pittura* dirà goffi gli artefici del Quattrocento e morte, fredde, senza movimento e senza rilievo le cose di Giovanni Bellini, di Gentile e del Vivarino. Nell'ultimo periodo della sua vita il Carpaccio non ebbe in Venezia commissioni di molta importanza, ed operò invece per Treviso, Capo d'Istria, Chioggia e Pozzale, paesi, dove lo stile dei novatori non ancora era conosciuto.

Nel secolo XVI, il nome del Carpaccio è avvolto dall'oblio.

Nel Seicento invece, fra gli errori e le gonfiezze dell'arte barocca, come talora piace la semplicità dei costumi a chi vive nella raffinatezza e nel lusso, taluno comprese ed ammirò lo stile ingenuo, nobile e puro del Carpaccio. E Marco Boschini, pittore e poeta, nel suo strano libro, che reca pure nel titolo i segni dello spirito barocco, *La carta del navegar pitoresco*, scrisse così:

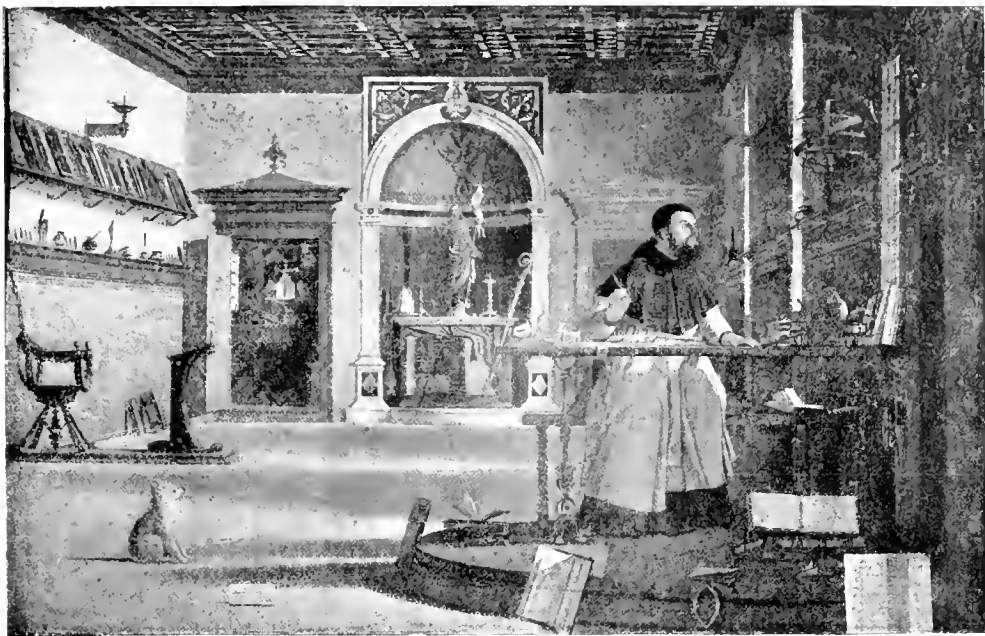
E quel Vettor Carpaccio sì eccellente  
quasi anca lu fradel del Zambelin,  
che ha depento con stíl si pelegrin  
che deferenzia ghe xe puoco o niente.  
Sì Zambelin, ha fato ben figure  
con vago e diligente colorito,  
el Carpaccio xe stà cussì esquisito  
che a tu per tu puol star le so piture.  
Tanto che posso dir ben (co' se dise)  
do servizi e un viazo fazzo presto,  
quel che ho dito de quel digo de questo:  
I è stà do rami, e sola una raise.

Anche nel Settecento, dominando l'arte graziosa e incipriata del Longhi e di Rosalba Carriera e la fantasia sfrenata di Giambattista Tiepolo, il Carpaccio fu amato; ed Anton Maria Zanetti, storico della pittura veneziana, lodava in lui la semplicità dello stile e « gli effetti che le sue opere fanno sul senso e sul cuore delle genti lontane dalle cognizioni dell'arte, le quali genti rivolgendosi gli occhi a quelle pitture restano sospese il volto e la mente, e non possono nascondere l'interno movimento che provano ».

L'ingiustizia, che aveva ferito il Carpaccio nel Cinquecento, durante il fulgore e l'ardore meridiano dell'arte di Giorgione e del Vecellio, del Pordenone e di Palma Seniore, di Paris Bordone e del Bonifacio, del Veronese e del Tintoretto, lo ferì pure nella prima metà del secolo XIX, durante i freddi crepuscoli dell'arte accademica. Non si voleva allora riconoscere che nella storia della pittura veneziana vi fosse stato raggio di bellezza prima della comparsa di Tiziano e di Paolo; il Carpaccio era accusato di soverchia durezza nel disegno ed acuminato, nell'oblio ed anche talora nel disprezzo, con tutta la schiera dei pittori primitivi.

Poichè Vettore Carpaccio fu veramente non solo un pittore, ma puranco un poeta della pittura, poichè le immagini da lui dipinte non sono che simboli d'una visione poetica del mondo, spettava nel secolo XIX ad un poeta, a Luigi Carrer, elevare per il primo, dinanzi allo stupore ed alla ostilità degli Accademici, l'elogio della sua arte. Pietro Selvatico poi nella sua *Storia estetico-critica delle arti del disegno* rinnovò ed esprime più alta la lode, glorificando il Carpaccio insieme con tutti i pittori del Quattrocento. Dopo il Carrer ed il Selvatico, tutti coloro, che scrissero intorno alla storia della pittura veneziana, attribuirono al Carpaccio l'onore altissimo, che gli è dovuto, fra i grandi maestri dell'arte.

Più validamente d'ogni altro scrittore, John Ruskin, questo infaticabile apostolo della bellezza, questo investigatore ed esaltatore fervente di tutti



VITTORE CARPACCIO — S. GIROLAMO NEL SUO ORATORIO.

(Venezia, Scuola degli Schiavoni).

i segreti e di tutti i prodigi dell'arte, richiamò l'attenzione e l'ammirazione degli artisti di tutto il mondo sopra la meravigliosa luce spirituale, che si diffonde dalle tele del Carpaccio. Ma negli scritti del Ruskin non sempre alla intensità dell'amore sono eguali la diligenza dell'esame e l'acume del giudizio; trascinato dall'impeto de' suoi concetti morali e metafisici, il grande scrittore inglese, dinanzi alle opere d'arte da lui ammirate, è spesso indotto a considerazioni che a tali opere sono interamente estranee; così gli accadde dinanzi al Carpaccio, nelle cui tele egli ricercò simboli oscuri, che certamente non furono mai nel pensiero dell'artefice, obliando talvolta la contemplazione e la indagine delle ragioni essenziali, per cui quelle opere vivono immortalmente nel regno della bellezza e dello spirito.

Ma nel risorgere dell'ammirazione per il mistico pittore di sant'Orsola, già venticinque anni or sono, intorno alla sua vita ed alla sua arte, con fermezza di proponimento e sicurezza di metodi, iniziava lo studio Pompeo Molmenti, l'illustre storico della vita privata di Venezia.

La figura di Vittore Carpaccio doveva certamente apparire dinanzi allo spirito di Pompeo Molmenti fino dalle sue prime indagini sulla storia di Venezia. Chi sia capace di contemplare l'immagine ideale di questa città, come si formò lentamente nella successione dei secoli, ritrova con certezza in

tale immagine, fra visioni molteplici, indistruttibile anche la visione di purezza, di serenità e d'innocenza, che sulle acque della laguna veneziana elevò un giorno, quasi miracolosamente, il Carpaccio. L'anima di questo pittore fu talvolta l'anima stessa di Venezia. Ci sembra perciò assai naturale che, già nel 1881, il Molmenti proferisse un discorso sul Carpaccio e che, quattro anni più tardi, mutasse il discorso in un libro. Nel libro, con mirabile pensiero, il Molmenti allo studio sul Carpaccio accoppiò uno studio sul Tiepolo, volendo rappresentare insieme — com'egli stesso dichiara — l'alba e il tramonto della grande pittura veneziana: la luce calma ed argentea sulla natura ancora assopita insieme con la luce purpurea tra i fantasmi ardenti e strani delle nubi.

Modestamente ed anche — conviene dire — ingiustamente, il Molmenti chiama ora : misero per la critica il discorso, gonfio di retorica accademica, nè molto più felice il libro, in cui l'entusiasmo per l'arte è scarso compenso al difetto di cose nuove ». Ma, trascorsi otto anni ancora, il Molmenti pubblicò, in lingua francese, un libro nuovo sul Carpaccio, frutto di studi vasti e perseveranti, luce veramente novella sulla vita e sull'arte del grande pittore quattrocentista.

\* \*

In codesto libro di Pompeo Molmenti, stampato



dall'Ongania nel 1893, sono già affermati e dimostrati alcuni principi essenziali intorno alla biografia del Carpaccio. Laddove, nel primo libro pubblicato in lingua italiana nel 1885, il Molmenti accoglieva l'opinione in quel tempo più diffusa che attribuiva a Capo d'Istria anziché a Venezia l'onore di aver dato i natali al grande pittore di sant'Orsola, in codesto libro nuovo, con esame accurato di documenti, l'autore stabiliva essere molto probabile che a Venezia anziché a Capo d'Istria il Carpaccio fosse nato. Laddove nel primo libro il Molmenti, paragonando il Carpaccio coi pittori, che gli furono contemporanei, affermava ch'egli era vissuto in fraterna dimestichezza con Lazzaro Bastiani e che gli aveva insegnato i segreti dell'arte e che insieme con lui probabilmente aveva dipinto un'ancona in san Giovanni e Paolo, nel secondo libro invece afferma che il Bastiani fu non già discepolo ma soltanto imitatore del Carpaccio, essendo l'uno dell'altro coetaneo. E uello studio del 1893 è apertamente negato che si debbano attribuire al Carpaccio i quadretti custoditi nella chiesa di sant'Alvise, cui, nello studio del 1885, il Molmenti, seguendo il giudizio del Ruskiu, reputava opere infantili dell'artefice glorioso.

E con chiarezza ed ampiezza in codesto libro francese erano illustrate le serie pittoriche composte dal Carpaccio sulla vita di sant'Orsola, di san Girolamo e di san Giorgio, e i quadri numerosi sparsi ora nelle varie gallerie del mondo. Dalla Scuola di santo Stefano era indicata la provenienza delle tele rappresentanti la vita del Protomartire; con gli affreschi di Treviso, con le opere del Memling e dell'ignoto pittore di Colonia erano sagacemente confrontati i quadri della storia di sant'Orsola; e su Jacopo, su Gentile e su Giovanni Bellini, sul Basaiti, sul Mansueti, sul Diana e sugli altri pittori veneziani contemporanei del Carpaccio, e sulla vita di Venezia nel Quattrocento, erano in grande copia notizie chiare e acuti giudizi.

Ma il desiderio di conoscere più profondamente la figura del Carpaccio non era estinto ancora nell'animo dell'insigne evocatore della vita privata di Venezia, ed egli si affaticava in nuovi studi e nuove ricerche, allorchè ebbe la ventura di stringere saldi legami di amicizia con Gustavo Ludwig, spirito germanico, acceso d'amore per l'arte italiana, investigatore paziente ed accurato della storia dei pittori veneti, di Vettore Carpaccio ammiratore fervente.

Nato nel 1852 a Bad Nauheim e dedicatosi allo studio e poscia all'esercizio della medicina, come addetto all'Ospitale tedesco di Londra, nel 1895 il Ludwig aveva abbandonato la sua professione e l'Inghilterra, e, spinto dal suo amore per l'arte, aveva intrapreso a viaggiare, visitando le più importanti gallerie di pittura europee. Particolare attrazione aveva operato sovra il suo spirito la grande pittura veneziana, cosicchè, per potere più opportunamente studiarla, egli aveva fissato la sua dimora a Venezia. Frutto delle sue ricerche furono parecchi studi pubblicati in riviste d'arte germaniche

sui Vivarini, sui Bastiani, sul Bouifacio, sulla Madonna del mare di Giovanni Bellini, su Antonello da Messina e gli artisti fiamminghi a Venezia, sui pittori bergamaschi a Venezia, su Sebastiano Luciani, sulle Nozze di Tiziano e su altri argomenti minori.

Dall'amicizia e dalla cooperazione di Gustavo Ludwig e di Pompeo Molmenti ebbero origine lo studio sui dipinti della Scuola di sant'Orsola, stampato nel 1903, e lo studio completo sul Carpaccio recentemente pubblicato. Morto nel principio del 1905 Gustavo Ludwig, allorchè del libro era composta soltanto la prima parte, cioè quella che si chiude con l'esame dei quadri illustranti la storia di sant'Orsola, Pompeo Molmenti compì l'opera, che l'editore Ulrico Hoepli di Milano ci offre in una edizione di grande magnificenza.

\*  
\*  
\*

Non lungi dalla Riva degli Schiavoni, alla estremità della fondamenta di sant'Antonino, sorge tuttora, nella eleganza e nella purezza del suo stile cinquecentesco, l'oratorio della Scuola degli Schiavoni, costruito nel 1551 sul disegno di Giovanni De Zon, proto dei muratori dell'Arsenale. Entro quell'oratorio si possono ancora ammirare i quadri dipinti per la Scuola degli Schiavoni dal Carpaccio, non già nella loro disposizione originaria — chè in principio essi ornavano l'antico edificio della Scuola inuanti al 1551 rovinato — ma tuttavia nella disposizione, che ad essi fu data dai membri della Confraternita fino dalla metà del Cinquecento. Ivi l'arte di Vettore Carpaccio ci apparisce nel suo lume verace, rimasta ancora in corrispondenza con la pietà del luogo, per il quale fu creata. Dalla stanca penombra di quell'oratorio parte e giunge fino a noi un raggio dell'antica vita e dell'antica anima veneziana.

In nessun altro luogo, come nell'angustia di quell'edificio, noi potremo comunicare così profondamente con l'arte di Vettore Carpaccio. Una sala vasta delle Gallerie d'arte antica in Venezia accoglie, disposte in bell'ordine, le tele illustranti la vita e il martirio di sant'Orsola; le immagini ritratte dal pittore glorioso risplendono nella bellezza e nella dolcezza immortali, ma sembra che sia partito da esse alcunchè dell'intimo fuoco, che nel seno loro aveva trasfuso l'artefice: nella sala vasta e fredda, attraversata dai visitatori frettolosi, esse appaiono straniere. E tuttavia assai più lamentevole sorte hanno oggidì parecchie altre tele del Carpaccio, che già componevano, come le storie di san Girolamo, di san Giorgio e di sant'Orsola; serie pittoriche bene ordinate, e che ora sono sparse nelle varie gallerie del mondo. Imperocchè Vettore Carpaccio aveva, oltre che d'un poeta, l'anima d'un romanziatore, e l'arte sua molto più che nei quadri isolati si manifestò vittoriosa nelle serie pittoriche illustranti soggetti di ampio svolgimento nelle loro fasi essenziali. E di tali serie, oltre quelle dipinte per le Scuole di sant'Orsola e degli Schiavoni, egli

altre due ne lasciava, composte l'una per la Scuola degli Albanesi, l'altra per la Scuola dei lanieri di santo Stefano.

E' merito particolare del Ludwig e del Molmenti l'aver idealmente riordinato le quattro serie pittoriche compiute dal Carpaccio, quelle anche su le vite della Vergine e di santo Stefano, oggi divise e disperse; l'aver idealmente ricostruito le Scuole, per cui tali serie furono dipinte, le Scuole anche di sant'Orsola e di santo Stefano, oggi non più esistenti, e quella degli Albanesi, mutata dalle sue condizioni originarie; l'aver scoperto dei quadri la disposizione primitiva, l'aver illustrato delle Scuole gli ordinamenti, le costumanze, le consuetudini, e degli edifici, in cui i confratelli si raccoglievano, l'aver rievocato tutte le forme architettoniche e ornamentali.

Così, mercè l'opera sapiente dei due scrittori, noi possiamo contemplare con lo spirito le serie pittoriche su le vite della Vergine, di santo Stefano e di sant'Orsola nel luogo per cui furono create, e nell'ordine, in cui furono, secondo il pensiero dell'artefice e dei committenti, disposte, nella stessa guisa, in cui contempliamo realmente le serie pittoriche su le vite di san Giorgio e di san Girolamo nell'oratorio della Scuola degli Schiavoni. Così noi comunichiamo più profondamente con l'anima del pittore e nel medesimo tempo ammiriamo, rievocata innanzi a noi, una delle manifestazioni più nobili e più importanti dell'antica esistenza veneziana; lo spirito individuale del Carpaccio arriva a noi confuso con lo spirito delle moltitudini umili e fervide, che si adunavano nelle Scuole, lo studio dell'arte si congiunge con lo studio della vita.

Con tali concetti considerata, la parte del libro del Ludwig e del Molmenti sul Carpaccio, che riguarda le quattro serie pittoriche di sant'Orsola, degli Schiavoni, degli Albanesi e di santo Stefano, ci apparisce come uno svolgimento vasto e prezioso di quel capitolo della *Storia di Venezia nella vita privata*, che trattava intorno all'origine ed allo sviluppo delle Confraternite.

Seguendo le tradizioni di Roma, che aveva usato di chiudere in collegio le arti, sorsero presto in Venezia codeste confraternite, le quali furono quasi, entro la grande Repubblica, piccole e forti Repubbliche, e si ponevano sotto la protezione di santi, godevano di rendite, avevano statuti, tribunali, assemblee, ufficiali propri, costruivano edifici, spendevano somme considerevoli nella beneficenza. Dal vocabolo greco *σχολή* si chiamavano comunemente Scuole, ed erano divise in tre specie: Scuole di devozione, nelle quali i confratelli erano uniti col solo vincolo della pietà religiosa; Scuole d'arti e mestieri, in ciascuna delle quali era scelto come protettore un santo che avesse esercitato il mestiere dei membri della Scuola; Scuole di stranieri dimoranti a Venezia, come gli Albanesi e gli Schiavoni, i quali si associavano per la tutela degli interessi comuni e assumevano come patrono il santo venerato nella patria lontana.

Sei Scuole si chiamarono grandi per l'importanza, le ricchezze, i privilegi, e furono quelle di Santa Maria della Carità, di San Giovanni Evangelista, di Santa Maria della Misericordia, di San Marco, di San Rocco e di San Teodoro; numerosissime furono le minori.

Radunatisi da principio in luoghi modesti, comunemente nelle sagrestie delle chiese, i confratelli dei vari sodalizi ebbero poi nelle chiese stesse il proprio altare dedicato al santo protettore. Alcune Confraternite fiorenti costruirono accanto ai grandi templi le piccole Scuole, altre eressero poi edifici bellissimi e sontuosi e li fecero adornare con opere di pittura e di scultura: gareggiavano fra loro nelle feste religiose e civili per la ricchezza degli apparati e la magnificenza degli ornamenti, e promossero tutte in varie guise e favorirono lo sviluppo dell'arte.

Fra i pittori veneziani del Quattrocento, Vettore Carpaccio fu quello che maggiormente diede l'opera sua alle Confraternite. Dipinse egli — ripetiamo — serie pittoriche complete per le Scuole di sant'Orsola, degli Schiavoni, degli Albanesi e dei lanieri di santo Stefano: i quadri su le vite di san Giorgio, di san Girolamo, di san Trifone, la *Vocazione di san Matteo* e *Cristo nell'Orto degli ulivi* per la Scuola degli Schiavoni; la vita della Vergine per la Scuola degli Albanesi; la vita di santo Stefano per la Scuola dei lanieri di santo Stefano. Dipinse anche per la Scuola di san Giovanni Evangelista una tela, quella raffigurante *Il patriarca di Grado che libera un indemoniato con le reliquie della Santa Croce*.

Codeste Scuole, cui il pennello del Carpaccio adornò, sono dal Ludwig e dal Molmenti — come innanzi fu detto — rievocate nella loro esistenza primitiva; è ritrovata la disposizione originaria dei quadri carpacceschi, e di ciascuno di essi è illustrato con ampiezza il soggetto, sono indagate ed esposte le relazioni coi costumi e con la vita. I capitoli che riguardano codesto argomento, cioè le tele dipinte dal Carpaccio per le Scuole veneziane, formano certamente la parte più importante dell'opera del Molmenti e del Ludwig; di tale parte ammirando la novità e la ricchezza, spiace tuttavia che i due scrittori abbiano voluto talvolta spingere oltre i limiti consentiti dall'ammirazione dell'arte e dal retto ragionamento le loro ricerche e le loro dimostrazioni. Lo spirito germanico, mirabile per pazienza, ma per pesantezza tedioso, si manifesta sovente in codesto studio, specialmente nella parte compiuta innanzi alla morte del Ludwig, cioè nell'esame dei quadri illustranti la storia di sant'Orsola; volendo gli autori in moltissime persone effigiate in tali quadri ravvisare ritratti di contemporanei dell'artefice, il più delle volte senza il sostegno di documenti sicuri, col giuoco soltanto di audaci induzioni; ed immaginando essi finalmente che nel figlio del Re degli Unni, la cui nobile figura pensosa si ammira nel quadro *Il martirio di sant'Orsola*, il Carpaccio abbia raffigurato sè stesso, soltanto

perchè il ritrarre in taluni quadri la propria immagine era uso costante dei pittori del Rinascimento.

\* \*

Nell'opera di Gustavo Ludwig e di Pompeo Molmenti la parte, che tratta intorno alle tele dipinte dal Carpaccio per le Scuole veneziane, è seguita da un capitolo sui quadri isolati del Carpaccio, e preceduta da tre capitoli, su Lazzaro Bastiani, con-

Galleria di Stoccarda, *Gesù che versa il suo sangue nel calice* nel Museo Imperiale di Vienna, *Le due cortigiane* nel Museo Civico di Venezia, *San Vitale* nella chiesa di san Vitale in Venezia, *La presentazione di Gesù Bambino al Patriarca Simone*, *L'incontro di sant'Anna con san Gioachino*, *I diecimila martiri crocifissi sul monte Ararat* ed *Una processione di Crociferi* nelle Regie Gallerie di Venezia, il frammento della *Crocifissione* nella Galleria



VETTORE CARPACCIO — UNA CAVALCATA.

(Parigi, Collezione della signora André).

siderato come maestro del Carpaccio, su la famiglia, la patria e la vita, sui tempi, i coetanei, i protettori e gli studi del Carpaccio.

Di singolare importanza ci sembra lo studio sui quadri isolati del Carpaccio, apparendoci esso il più vasto, il più ricco, il più esatto su tale argomento finora compiuto. La parola degli scrittori e le mirabili illustrazioni, che adornano il libro, ci mostrano tutte le opere, eseguite dal Carpaccio per i palazzi e per le pubbliche chiese ed ora sparse per le varie gallerie del mondo: *S. Giorgio che uccide il drago* nella chiesa di san Giorgio Maggiore in Venezia, *la Vergine di Francoforte*, *la Sacra famiglia* nella Galleria di Caen, *Il congedo di sant'Orsola dai suoi genitori* nella Galleria Layard in Venezia, *San Tomaso d'Aquino*, *San Marco* e *Sant'Agostino* nella

degli Uffizi, *Il Leone di san Marco* nel Palazzo Ducale di Venezia, *La Vergine col Bambino* e *Il seppellimento di Cristo* nel Museo di Berlino, le pale d'altare nelle chiese di Pozzale, di Capo d'Istria, di Chioggia e di Pirano, un quadro di soggetto sconosciuto nella raccolta della signora André di Parigi, il disegno raffigurante, secondo il Molmenti ed il Ludwig, *San Lorenzo Giustinian che benedice Gian Galeazzo Sforza*, nella raccolta del Duca di Devonshire a Chatsworth, ed altri quadri ed altri disegni ancora.

Per conoscere interamente nel suo mistero l'arte di Vittore Carpaccio, converrebbe contemplare ed esaminare ad una ad una con pazienza e con amore tutte codeste opere, converrebbe affissarsi nel quadro affascinante ed ambiguo delle *Due cortigiane*,







nel quale sembra che il mistico Carpaccio abbia intuito alcune raffinatezze e perversità dello spirito moderno; converrebbe ammirare il frammento della *Crocifissione*, custodito nella Galleria degli Uffizi, nel quale il Carpaccio attinge un'ampiezza di stile, da lui prima ignorata e quasi annunziante l'avvento di Giorgione; converrebbe indugiare in-

nell'arte e della sua conoscenza degli uomini e delle cose » e che « colui, il quale riguardandolo non prova godimento, è privo della facoltà essenziale per gioire delle opere d'arte ».

Noi quivi fermiamo la nostra attenzione per ragioni varie, sul *Congedo di sant'Orsola dai suoi genitori* della Galleria Layard di Venezia, sul disegno



VITTORE CARPACCIO — LA NATIVITÀ DELLA VERGINE.

(Bergamo, Accademia Carrara).

nanzi a 1 diecimila martiri crocifissi sul monte Ararat e innanzi alla *Processione dei Crociferi*, opere nelle quali invece il pittore, avanzando verso la vecchiezza, sembra rendere, anziché più vigorosa, più timida la sua maniera, così da apparire somigliante agli artefici, che a lui furono anteriori; converrebbe raccogliersi in religiosa devozione davanti alla *Presentazione di Gesù Bambino al Patriarca Simeone*, di così meravigliosa purezza di disegno e di così angelica espressione di calma, quadro di cui il Ruskin diceva che « colui, il quale riguarda, dal grado di ammirazione, che prova riguardandolo, può giudicare chiaramente di sè stesso, del suo gusto

raffigurante, secondo il Molmenti ed il Ludwig, *San Lorenzo Giustinian che benedice Gian Galeazzo Sforza*, sul quadro esistente nella raccolta della signora André di Parigi, sulla *Sacra famiglia* di Caen e sul *Seppellimento di Cristo* del Museo di Berlino.

Il *Congedo di sant'Orsola da' suoi genitori*, già esistente nella Pinacoteca Manfrin, ora nella magnifica Galleria di Lady Layard di Venezia, ci attrae come un episodio nuovo del vasto poema recato sulla tela dal Carpaccio in quella storia di sant'Orsola, alla quale è maggiormente affidata la sua gloria. Il quadro della Galleria Layard, di piccole dimensioni, illustra un momento della vita di sant'Or-

sola, già riprodotto in un quadro della serie, che ora si ammira nelle Regie Gallerie di Venezia: cioè il momento in cui la Vergine si congeda da Re Mauro, suo padre; ma il medesimo soggetto è trattato nelle due tele in diverse maniere. Nel quadro delle Regie Gallerie la scena di dolcezza e di tenerezza si svolge sovra un fondo meraviglioso di acque e di cieli, fra una pompa straordinaria di architetture, fra i clamori di una folla festante; nel quadretto della Galleria Layard, è chiusa invece entro una maggiore semplicità di contorni.

La santa, sulla riva, s'inginocchia dinanzi al padre che la benedice: accanto a loro sono, in piedi, tre donne; lontano s'innalzano le torri del castello e personaggi vari discendono da un'ampia scalea e si addensano sul molo ad osservare la partenza della vergine; dietro al castello si stende una collina digradante al mare; presso la riva una barca coi rematori attende e più lungi è ancorata una nave; sulla piazza, ove stanno la santa ed il padre, sorge un albero coronato da una densa chioma, sulla quale posa pigramente un uccello; dietro la collina, sul mare e sulla terra, si diffonde timidamente la luce argentina dell'alba.

E' relativo alla storia di sant'Orsola ed anzi, nella composizione, richiama alla memoria il quadretto della Galleria Layard, secondo lo scrittore inglese Sidney Colvin studioso del Carpaccio, il disegno conservato nella raccolta del Duca di Devonshire a Chatsworth, il quale invece, secondo il Molmenti ed il Ludwig, ritrae il patriarca Lorenzo Giustinian nell'atto di benedire Gian Galeazzo Sforza. Il disegno — come tutti gli schizzi del Carpaccio assai confuso ed informe — rappresenta, sulla sponda di un lago, due figure, l'una delle quali s'inchina dinanzi all'altra, ritta in piedi, rigida; e dietro a questa ed a quella sono altre figure a piedi e a cavallo; nel lago, non lontano dalla sponda, una barca con rematori attende; e il lago, chiuso a destra ed a sinistra da lembi di terra, si stende fino a una collina digradante, presso alla quale sono segnati alcuni edifici.

Questo disegno somiglia assai certamente, nella composizione, al quadretto della Galleria Layard, del quale potrebbe credersi od un primitivo abbozzo od una variazione; ma giustamente il Ludwig ed il Molmenti osservano che la figura, la quale sta nel mezzo ed è in atto di piegare le ginocchia, non è di una donna, e l'altra, che le sta di fronte, ritta in piedi, benedicendo, non è di Re Mauro, ma bensì di un prelato; nel quale i due scrittori ritrovano grande somiglianza con l'immagine tradizionale del patriarca Lorenzo Giustinian, come ci appare nel quadro di Gentile Bellini. Ed il Molmenti ed il Ludwig, sciogliendo il freno alla loro immaginazione, espongono l'opinione che il personaggio, il quale sta genuflettendosi innanzi al prelato, sia Gian Galeazzo Sforza, mandato nel 1455 dal padre a Venezia, con l'ingiunzione di recare prima che ad ogni altro l'ossequio al santo patriarca. Il giovane Sforza fece il viaggio su barche

lungo il Po, e il Doge, come narra nella sua *Cronaca* il Sanudo, andò ad incontrarlo sovra il Bucintoro, presso l'isola di S. Clemente, e lo accompagnò poscia con grande festa a Venezia; ed il Molmenti ed il Ludwig pensano che il Giustinian, conoscendo il desiderio del Duca, abbia voluto, prima ancora del Doge stesso, vedere il giovane Sforza, e siasi recato ad incontrarlo in qualche paese presso Venezia, come, secondo i due scrittori, è rappresentato nel disegno esistente nella raccolta del Duca di Devonshire.

Codesta loro opinione i due scrittori espongono soltanto come congettura; ma sembra a noi veramente e che il disegno del Duca di Devonshire non meritasse tanto lavoro di fantasia e che, anche nell'esame di tale disegno, il Molmenti ed il Ludwig abbiano troppo ceduto al loro desiderio di ritrovare sempre nelle opere del Carpaccio personaggi contemporanei dell'artefice. Invero il disegno, del quale ora si tratta, — come fu già detto — è così informe e confuso che non si può cercare in esso alcuna immagine precisa; la figura, ritta in piedi, dinanzi a colui che s'inchina, sembra d'un prelato, ma è così vagamente segnata che il volere ritrovarvi somiglianza con un personaggio, realmente esistito, come il Patriarca Giustinian, ci sembra troppo grande sforzo d'immaginazione. E, poichè sembra da escludersi che il disegno rappresenti la partenza di sant'Orsola dal padre, non potendosi la figura china considerarsi come di Orsola, nè la figura benedicente come di Re Mauro, noi pensiamo essere la supposizione più semplice e più probabile che tale disegno sia uno schizzo per qualche altra tela della storia di sant'Orsola, ritrovandosi veramente nella composizione e nella maniera di esso grandi somiglianze con la maniera e la composizione non soltanto del quadretto della Galleria Layard, ma puranco di tutti i quadri sulla vita di sant'Orsola custoditi nelle Regie Gallerie di Venezia: quale episodio però codesto disegno dovesse rappresentare noi non sappiamo ora dire.

Ed anche alla storia di sant'Orsola, secondo il dotto ed acuto scrittore d'arte Gustavo Frizzoni, è relativo il quadro, conservato nella raccolta della signora André di Parigi, raffigurante una schiera di giovani donne a cavallo, vestite con foggie veneziane, con elmetti strani sul capo, le quali si avanzano nella campagna verso una specie di tribuna, ove stanno, in sembianza di giudici, tre giovani eleganti ed un vecchio dalla lunga candida barba fluente. Il Molmenti ed il Ludwig dicono assai strana, nella composizione, questa tela, della quale non riescono a comprendere il significato occulto; ma non credono ch'essa abbia relazione con la leggenda di sant'Orsola ed esprimono anche il dubbio che sia opera del Carpaccio.

Se non del Carpaccio, certamente di un imitatore di lui dev'essere questa tela; il disegno delle figure non apparisce così fermo come nelle opere del maestro, ma le immagini dei tre giovani, che stanno sulla tribuna, e di quello seduto innanzi ad un



banco, in atto di scrivere, come cancelliere, le montagne che sorgono nel fondo del quadro, l'erbe che spuntano sul suolo, calpestato dai cavalli fremmenti delle donzelle, il cane fermo innanzi alla tribuna, il senso giovanile di tutta la composizione, ci mostrano presente in quest'opera lo spirito del Carpaccio. Il soggetto, secondo il nostro pensiero,

importanza grandissima, per la conoscenza e l'apprezzamento del genio di Vettore Carpaccio, hanno invece la *Sacra famiglia* di Caen ed *Il seppellimento di Cristo* del Museo di Berlino.

Veramente questi due quadri sono bastevoli a confondere chiunque abbia con soverchia leggerezza considerato il Carpaccio soltanto come un abile ri-



VETTORE CARPACCIO — S. GIORGIO CHE UCCIDE IL DRAGO.

(Venezia, S. Giorgio Maggiore).

anzichè nella leggenda di sant'Orsola, si dovrebbe ricercare nella densa verde foresta della novellistica italiana.

\* \*

Abbiamo discorso intorno al quadretto della Galleria Layard, al disegno del Duca di Devonshire ed al quadro della signora André, perchè tali opere, pure non avendo grande importanza nell'arte di Vettore Carpaccio, tuttavia, per essere sconosciute dai più, destano quasi interesse di novità.

produttore di costumi e come un novellatore elegante. Uno scrittore francese, inclinato pur esso a giudicare in tal maniera il Carpaccio, Teodoro de Wizeva, recentemente scriveva: « Insieme con le quattro tele della storia di Santo Stefano, le quali riunite formerebbero una specie di grande oratorio cristiano di nobiltà e profondità ammirabili, la *Sacra famiglia* di Caen e la straordinaria *Pietà* di Berlino, ci mostrano nel Carpaccio un'intensità spirituale, che in nessuno de' suoi quadri precedenti avevamo scoperto. Anche queste opere non sono che le in.

*venzioni ingenue d'un artigiano di Venezia*, ma sono animate da una fede, che solamente un cuore di poeta poteva sentire. Giammai forse, come dinanzi a queste tele, noi scopriamo così chiaramente l'attitudine al sogno, la pietà e l'emozione raccolta che si celavano sotto le apparenze leggere e fastose del genio di Venezia ». Così scrive il Wizeva; noi non vogliamo ora indagare quale pensiero egli abbia voluto esprimere chiamando le opere del Carpaccio *invenzioni ingenue d'un artigiano di Venezia*; ci piace soltanto affermare che uno spirito mirabilmente alto ed eguale di poesia domina tutta l'arte di Vettore Carpaccio, e che alla *Sacra famiglia* di Caen può certamente paragonarsi la *Presentazione di Gesù Bambino al Patriarca Simeone*, come il *seppellimento di Cristo* meravigliosamente corrisponde al *Sogno di sant'Orsola*.

La *Sacra famiglia* di Caen ci mostra, ancora una volta, come il Carpaccio ed altri pittori suoi contemporanei prediligessero la vita dell'anima e lo spirito religioso in comunicazione con la vita della natura. Sovra un lungo scanno siede pensosa la Vergine, reggendo sul grembo il Bambino Gesù rivolto in atto puerilmente scherzoso verso il Battista infante, che giuoca ai piedi della Vergine. A destra e a sinistra di questa due piccoli angeli suonano, l'uno il cembalo, l'altro l'arpicordo; presso il limite destro dello scanno è genuflessa in adorazione sant'Anna; sul limite destro sta seduta, occupata in lavori muliebri, dolce e sorridente, santa Elisabetta; alle due estremità del quadro, in atto di meditazione, san Giuseppe e san Gioachino. Sovra la Sacra famiglia raccolta intorno al fanciullo Gesù, si schiude, in forma d'ampia arcata, una roccia, oltre la quale si stende la campagna vaga d'alberi, lieta di ruscelli e di case, con alti manieri e colline digradanti; e la luce mattutina ride effusa nel cielo.

Una calma ed una soavità angeliche simili a quelle che ci commuovono nella *Presentazione di Gesù Bambino al Patriarca Simeone*, rischiarano in questa tela la luce dell'alba, ma uno spettacolo di solenne e desolata tristezza, uno spettacolo di dolore e di morte, essa rischiarerà nel quadro meraviglioso ora custodito nel Museo di Berlino ed intitolato *Il seppellimento di Cristo*.

Questo quadro era già nella Galleria Canonici di Ferrara e portava la falsa segnatura *Andreas Mantinea F.* ed al Mantegna era attribuito dai Cataloghi e dagli studiosi dell'arte. Il Cavalcaselle lo riconobbe della scuola del Carpaccio, sebbene, secondo il suo pensiero, si allontani dalla maniera del maestro per una tinta rossastra predominante, ed aggiunse che, se non del Carpaccio, è certamente di Michele da Verona. Assai giustamente il Ludwig ed il Molmenti affermano che « un attento esame non può lasciar dubbi che il quadro appartenga veramente al Carpaccio non soltanto per l'originalità del concetto, per la fattura fin troppo accurata e minuziosa, per il piegare dei panni, ma eziandio per molti tratti caratteristici di somiglianza

con altri dipinti del medesimo autore. Il paesaggio con la strana collina rocciosa è simile a quello della *Sacra famiglia* nella Galleria di Caen ed ha non poche rassomiglianze con lo sfondo di paese della *Madonna e santi* della Galleria di Berlino. Il san Giovanni veduto di schiena arieggia alla figura dello stesso santo nella *Morte della Vergine* della Galleria di Berlino, ed uno dei cadaveri, che si vede appoggiato ad una lapide rotta nel *Cristo morto*, è assolutamente identico ad uno dei cadaveri rappresentati nel *Combattimento di san Giorgio col drago* nella Scuola degli Schiavoni ».

Le acute osservazioni dei due scrittori bastano certamente a rendere valida l'attribuzione del meraviglioso dipinto al Carpaccio. Ma puranco, qualora quelle osservazioni non avessero apparenza di verità, noi tuttavia come del Carpaccio riconosceremmo quest'opera, per la sua significazione ideale, per lo spirito ond'essa è pervasa, per la luce che da essa emana. In verità codesto *Seppellimento di Cristo* conchiude idealmente l'opera di Vettore Carpaccio, come, idealmente, il *Sogno di sant'Orsola* l'aveva iniziata. L'artefice è passato, con la sua face nel pugno, attraverso tutti i dolori e tutti i mali della vita, come attraverso una tempesta orribile; e i venti, anziché spegnere quella face, l'hanno di continuo esagitata e le hanno infuso sempre maggiore veemenza, cosicchè ella rifulge, sovra l'uragano, come la inestinguibile ed incorruttibile luce di un astro. La visione di serenità, il cui sorriso si diffondeva nel quadro giovanile, diffonde eguale sorriso nel quadro della vecchiezza. L'alba cristiana prodigiosa, che dona all'universo la luce come una benedizione divina, si eleva, anche sovra il peccato, il dolore e la morte, trionfatrice.

La luce mattutina, che, nel *Sogno di sant'Orsola*, penetrava timidamente nella stanza solitaria per le porte e le finestre dischiuse, si espande, nel *Seppellimento di Cristo*, sopra una vasta pianura cui solcano lunghi sentieri tortuosi, su cui si alzano colline dolci e rupi asperime, verso cui curvano le dense chiome alberi verdi. Come nel *Sogno di sant'Orsola*, anche nel *Seppellimento di Cristo* una figura giace immobile, vicina e tuttavia lontana a tutte le cose, che hanno la vita; ma non il sonno dolce e benigno, che teneva la santa, ma bensì la rigidità della morte tiene questa figura giacente. L'alba cristiana sorge sovra uno spettacolo di dolore e di terrore; gli uomini hanno commesso il delitto più orrendo, di cui la loro malvagità fosse capace: hanno confitto sulla croce il Dio della bontà e della misericordia, il Dio della dolcezza e del perdono, il Dio del sorriso e della luce. Il terremoto ha scoperchiato le tombe, ha gittato le miserande ossa umane lungi dal loro asilo sotterraneo, riempito di silenzio e di tenebre; stinchi affilati e sottili, crani riguardanti spaventosamente dalla caverna oscura delle occhiaie, crani ghignanti dalle mascelle sconnesse, cubiti e femori spezzati, sono sparsi sul terreno; il dorso appoggiato alla parete scabra d'una roccia, uno scheletro sembra guardare

fissamente innanzi a sè, verso il miracolo improvviso e terribile della luce.

Sovra un lungo asse, sostenuto da quattro piedi lignei e da un piedestallo marmoreo, giace la figura immobile, il Dio della bontà e del perdono, a cui la malvagità degli uomini diede la morte. Ma il Dio del sorriso e della luce, il Dio delle albe eterne ha già vinto la morte. Con le braccia

corpo di Gesù, di un adolescente sembra il suo viso; nessuna traccia in lui del dolore sofferto; veramente ha trionfato già della morte questo Dio del sorriso e della luce.

La serenità, che posa sulle sembianze di Lui, è pure diffusa, con l'alba, nei cieli. Tutta la natura vive entro una pace ed un silenzio, che nessun gesto, nessuna voce discorde sembra avere violato giammai.



VETTORE CARPACCIO — DISPUTA DI S. STEFANO.

(Milano, Pinacoteca di Brera).

incrociate sul petto, col capo lievemente verso il lato destro inclinato, con la morbida chioma ondeggiante, effusa sopra il candido lino, non sembra egli, sebbene disteso sul cataletto, dormire tuttavia, come sant'Orsola, di un sonno placido e sereno? Vettore Carpaccio non effigiò tanto bello, come questo defunto Gesù, alcuno de' suoi più nobili eroi, non il principe Giuliano, figlio del Re degli Unni, non il principe Hereo, fidanzato della vergine Orsola, non il santo liberatore, il più bello di tutti i santi, san Giorgio, il gentile Persèo della cristianità. Di un adolescente purissimo sembra il

Il vecchio seminudo, dai capelli ricciuti e dalla bianca barba fluente, che, seduto sul terreno, appoggiato il dorso ad un albero, guarda la salma del divino Maestro; san Giuseppe d'Arimatea, candido e vecchio egli pure, chino dinanzi ad un bacino di metallo, ove sta apprestando gli unguenti per la imbalsamazione del cadavere; Nicodemo e l'altro vegliardo, vestito secondo la foggia orientale, che si affaticano intorno al grande avello marmoreo per levarne il coperchio; Maria, seduta sopra un rialzo del terreno, prossima a svenire, e la pia donna, che la sorregge; san Giovanni, ritto in piedi, pian-

gente, rivolto verso Maria e la sua soccorritrice; Maddalena, che si avanza lungo un sentiero tortuoso, recando nella mano un vaso d'unguenti; i due pastori sovra il culmine d'una roccia, l'uno seduto sovra un masso, l'altro, il dorso appoggiato ad un albero, suonando una piva; le figure a piedi e a cavallo, che attraversano la pianura, o si avviano verso la cima del Calvario, altissima, lontana, nel lato sinistro del quadro, con le tre croci rigide emergenti sul cielo; gli alberi, le pietre, le rupi: tutte le forme inanimate e tutte le forme viventi sembrano fissate nell'aspetto e nell'attitudine, in cui le miriamo, dalla eternità per l'eternità. L'alba cristiana prodigiosa, l'alba, da cui sono generati il silenzio e la pace, si eleva, anche sovra il peccato, il dolore e la morte, trionfatrice. Il Dio, bello e sereno, come il più bello e più sereno degli adolescenti, non sorgerà fra un istante dal cataletto per ascendere, come l'alba, nella gloria infinita dei cieli?

\*  
\*

Il libro del Molmenti e del Ludwig — come già notammo — s'inizia con tre dotti capitoli: su Lazzaro Bastiani, considerato come maestro del Carpaccio, su la famiglia, la patria e la vita, su i tempi, i coetanei, i protettori e gli studi del Carpaccio.

Dicemmo già che il Molmenti, nel suo primo studio sul Carpaccio pubblicato nel 1885, paragonando il pittore di sant'Orsola con gli artefici che gli furono contemporanei, aveva affermato che da lui aveva appreso i segreti dell'arte Lazzaro Bastiani. Questo errore commesso dal Molmenti, era comune a tutti gli storici dell'arte e traeva la sua origine dall'affermazione del Vasari che il Carpaccio fosse stato maestro di due suoi fratelli *Lazzaro* e *Bastian*; riconosciuto facilmente che questi due nomi attribuiti dal Vasari a due fratelli del Carpaccio appartenevano invece ad una persona sola, gli storici credettero veramente che il Carpaccio avesse avuto come discepolo Lazzaro Bastiani. Nel secondo studio pubblicato nel 1893 il Molmenti aveva corretto l'errore primitivo e dichiarato che il Bastiani era stato non già discepolo, ma soltanto compagno del Carpaccio, essendo di questi coetaneo.

Proseguendo nelle indagini, il Molmenti ed il Ludwig, nella loro opera nuova stabiliscono che il Bastiani si soscriveva *pictor* fino dal 1449 e ch'egli nacque probabilmente verso il 1425, cioè trent'anni prima del Carpaccio; adunque non discepolo e nemmeno imitatore di questi poté essere; e i due scrittori, invertendo audacemente l'affermazione degli storici che li precedettero, sostengono che il Bastiani fu del Carpaccio, anziché discepolo, maestro. Ed intorno al Bastiani ed alla sua scuola essi scrivono uno studio ampio ed interessante, tributando l'onore meritato a questo artefice, finora troppo ingiustamente posto in oblio; ma, in verità, del principale assunto delle loro ricerche non riescono a dare una dimostrazione efficace, poichè non seppero ritrovare un solo documento, il quale valga

a stabilire che il Carpaccio apprese l'arte da Lazzaro Bastiani. Cosicchè noi pensiamo che il loro giudizio sulla derivazione del Carpaccio dal Bastiani debba reputarsi soltanto come un'audace supposizione, alla quale, secondo il nostro pensiero, non può aggiungere valore il paragone fra le opere dell'uno e dell'altro pittore. Chi sia abituato a considerare le forme dell'opera d'arte come i simboli dell'anima dell'artefice non può, in verità, ritrovare alcuna somiglianza fra il Bastiani e il Carpaccio: l'uno, triste spirito ascetico, squallido ed aspro come le rocce delle montagne figurate ne' suoi quadri; l'altro, serenità, sorriso, castità, luce calma, devota speranza.

Di grande valore per la biografia del Carpaccio sono il capitolo secondo ed il terzo dell'opera. Nel terzo, i tempi, in cui visse il pittore di sant'Orsola. Gli artefici, che gli furono contemporanei, i costumi leggiadri sono rievocati con la vivezza e l'eleganza che sono consuete nell'autore della *Storia di Venezia nella vita privata*. Nel secondo è rigorosamente provato ciò, che il Molmenti aveva affermato già nel suo studio del 1893, cioè che il Carpaccio fu, di origine e di nascita, veneziano. E i documenti, rinvenuti dai due scrittori pazienti e laboriosi, ci mostrano il mistico pittore di sant'Orsola discendere da una famiglia di pescatori dimoranti a san Raffaele, presso san Nicolò, l'ultimo lembo di Venezia verso la campagna lontana; San Nicolò, dimora di quei forti pescatori *Nicolotti*, che diedero i primi germi alla potenza di Venezia. Veneziano veramente nella sua origine era adunque questo pittore, nella cui anima la visione di Venezia doveva specchiarsi per l'eternità. Ma il Molmenti ed il Ludwig, malgrado la pazienza mirabile e l'ardore, con cui interrogarono le carte ingiallite degli archivi, non riescono a darci che pochissime notizie intorno alla vita del Carpaccio: di lui ci rimangono la nobile lettera al Marchese di Mantova Francesco Gonzaga, il nome nei *Diari* di Marin Sanudo; null'altro; nemmeno una sua immagine.

Della inanità delle loro ricerche intorno all'esistenza del Carpaccio non devono lamentarsi i due scrittori, non dobbiamo lamentarci noi: essi, paghi di avere recato, con la loro dottissima opera, il più ricco e più nobile tributo alla memoria del pittore di sant'Orsola; noi, paghi della luce che alle nostre anime dalle sue tele deriva. Che cosa avremmo noi potuto apprendere intorno al Carpaccio da notizie biografiche più ampie? Forse ch'egli possedeva qualche grande vizio? o peggio, qualche piccolo vizio? o invece, peggio ancora, qualche piccola virtù? Anzichè dolerci, noi ci allietiamo che i documenti degli archivi sieno rimasti muti alle interrogazioni del Molmenti e del Ludwig intorno alla biografia del Carpaccio. Se di tale biografia molto si sapesse, ne farebbero subito allegro pasto alla loro bramosia di vituperio gli antropologi materialisti, i quali, nella profondità dell'anima di Vettore Carpaccio, ombra generata dallo

splendore stesso del suo genio, scoprirebbero forse qualche tace immonda.

Pochissimo invece sapendosi della biografia del Carpaccio, l'anima sua ci rimane intatta nei quadri immortali: anima di luce e di sogno, di serenità e di sorriso, di pace e di speranza. Anima diffusa nelle visioni ch'egli suscitò: nel candore delle undicimila vergini, nel sogno placido di sant'Orsola, nel sonno funereo di Cristo, nel vittorioso impeto di san Gior-

gio, nella vastità limpida delle acque e dei cieli, nella calma profondità dei paesaggi, nella città ideale, ch'egli figurò sorgente dai verdi misteri dell'oceano, ricca di colonne, di archi, di loggie, di cupole, di minareti, come una fantastica lapidea selva marina: immagine fedele della città, che infuse a lui, con la vita, lo spirito delle sue albe immacolate.\*

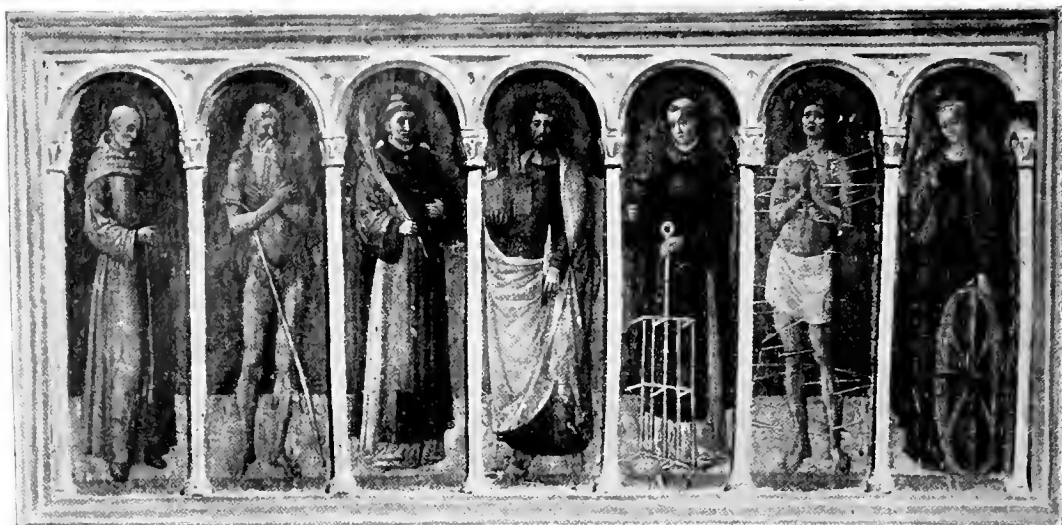
ETTORE ROMANELLO.



VITTORE CARPACCIO — LA VERGINE.

(Francoforte, Istituto Stadel).

\* Dobbiamo alla cortesia dell'editore, comm. Hoepli, l'aver potuto illustrare il presente articolo colla riproduzione di talune delle più rare opere del Carpaccio, che ornano l'importante volume da esso edito. Segnaliamo fra le altre il *Seppellimento di Cristo* del Museo di Berlino, che pubblichiamo in tavola separata. — Per altre opere di Vittore Carpaccio, veggasi *Emporium*, vol. XII, pag. 494; vol. XIX, pag. 111 sgg.; vol. XXI, pag. 277 e tavola.



SCUOLA VENEZIANA — ANCONETTA DEL MUSEO DI MATELICA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

## LA PITTURA ANTICA ALLA MOSTRA DI MACERATA.

### VII.



Il maggior numero d'artisti forestieri, di cui si trovano o si sanno esistite opere nelle Marche, fu dato dal Veneto; e appunto degli artisti veneti nelle Marche potè largamente occuparsi Giulio Cantalamessa in un articolo della *Nuova Antologia* dell'ottobre 1892.

Tutti sanno, intanto, che la *carriera artistica* di Carlo e di Vettore Crivelli si svolse quasi totalmente in quella regione, e che in gran parte pure vi si svolse l'operosità di Lorenzo Lotto.

Le relazioni commerciali della gloriosa Repubblica, estese a tutta la costa adriatica, furono anche la via per cui s'incanalò la sua arte da Rimini sino a Teramo e a Bari.

Ed è veramente curioso vedere come l'unica città che non possenga opere di pittori veneti — se non un tardo quadro del Palma *giovine* — sia Ravenna, la quale fu pur tanto ornata di sculture e d'architetture dalla Repubblica veneziana durante

i settant'anni in cui da questa fu dominata. Solo il fatto, che nel fondo della superba *Trasfigurazione* di Giovanni Bellini, conservata nel Museo di Napoli, si vede riprodotta (quantunque in modo sommario) Ravenna con le sue basiliche, i suoi campanili rotondi, il mausoleo di Teodorico e la contigua torre farea (poi distrutta), conduce a pensare che la tavola fosse dipinta dal grande maestro veneziano appunto per quella città.

Noteremo, ad ogni modo, che con l'accostarci alle Marche, il numero delle pitture venete (o conservate o indicate nelle storie) va crescendo. Troviamo a Sant'Arcangelo, presso Cesena, un politico di Jacobello di Bonomo (1385); a Verrucchio, un *Crocifisso* di Nicola Paradisi *miles de Veneciis* (1404); a Rimini, una *Pietà* di Giovanni Bellini e le mirabili tele di Paolo Veronese in San Giuliano.

Non è certo possibile *ridir di tutte appieno*, ma ricorderemo che l'Olivieri fa fede d'una tavola (ora scomparsa) di Jacobello del Flor (1407) a Monte Granaro presso Pesaro, e il Lanzi d'un'altra sua opera, già esistente in S. Cassiano di Pesaro

(1401). Così la *Madonna col Bambino*, ora esposta a Brera, era in San Giacomo di Pergola, e Pesaro conserva ancora (oltre alla famosa ancona del Bellini) un polittico che il Cantalamessa assegna parimenti a Jacobello del Flor, il cui capolavoro si conserva a Teramo.

vecchia scuola veneziana, benchè quella fosse dedicata all'arte marchigiana.

Nella prima sala si vedeva un polittico a nove scompartimenti, scompaginato, e qua e là danneggiato, ma, per fortuna, nelle parti superstiti quasi totalmente libero di ritocchi. Le quattro cuspidi la-



JACOBELLO DI BONOMO — POLITTICO DI TORRE DI PALME, (ESP. CAPITULO DEL DUOMO DI FERMO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Dei Vivarini si trovano pitture a Montefiorentino, a Pausula, ad Osimo e a Macerata, dove s'ammira anche una tela del Tintoretto. Infine, tacendo di cose minori, ricorderemo che dipinti di Tiziano sono in Urbino e in Ancona, dove erano pure il *S. Sebastiano* di Liberale da Verona e la gran pala d'altare del Savoldo, che oggi s'ammirano nella Pinacoteca di Milano.

Nessuna meraviglia, ciò premesso, che nella Mostra di Macerata s'incontrasse qualche prodotto di

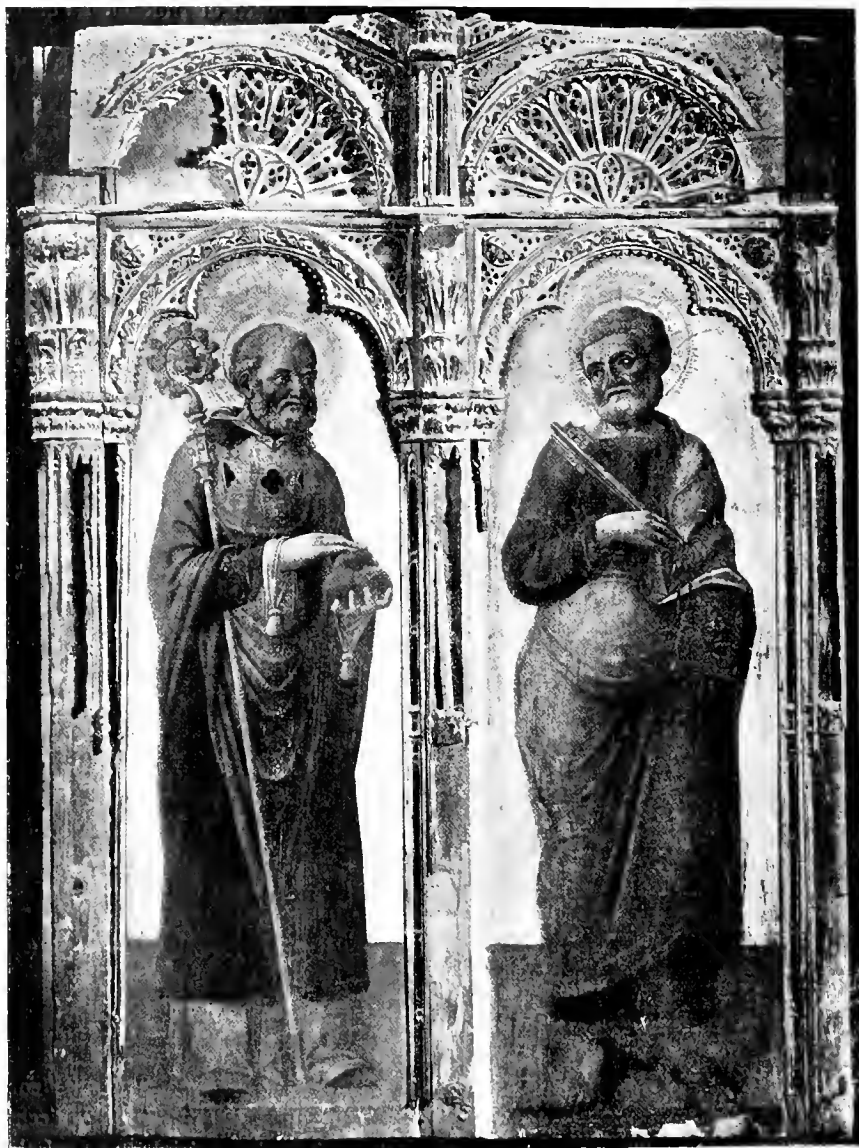
terali sono state abbassate sulle cornici dei com, parti inferiori rimasti senza le nicchiette a conchiglia, cosicchè le semi-colonne a spirale dei due piani non si sovrastano più esattamente. La cuspidi, infine, e la conchiglia di mezzo sono scomparse del tutto.

È chiaro, quindi, che il polittico quand'era intero, nella sua forma ornamentale e architettonica, era quasi simile a quello di Jacobello di Bonomo esistente in Sant'Arcangelo. Ma ancor più che la



jornia della cornice, nel caso nostro tutt'altro che trascurabile, richiamavano l'opera di quel maestro le figure lunghe dei Santi, col cranio alquanto

XV, era pure la piccola serie di tavolette coi Santi *Bernardino, Onofrio, Stefano, Bartolomeo, Lorenzo, Sebastiano e Caterina*, appartenente al Museo Ca-



ANTONIO VIVARINI — S. NICOLA DA BARI E S. PIETRO. (ESP. CAPITULO DELLA COLLEGIATA DI PAUSULA).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

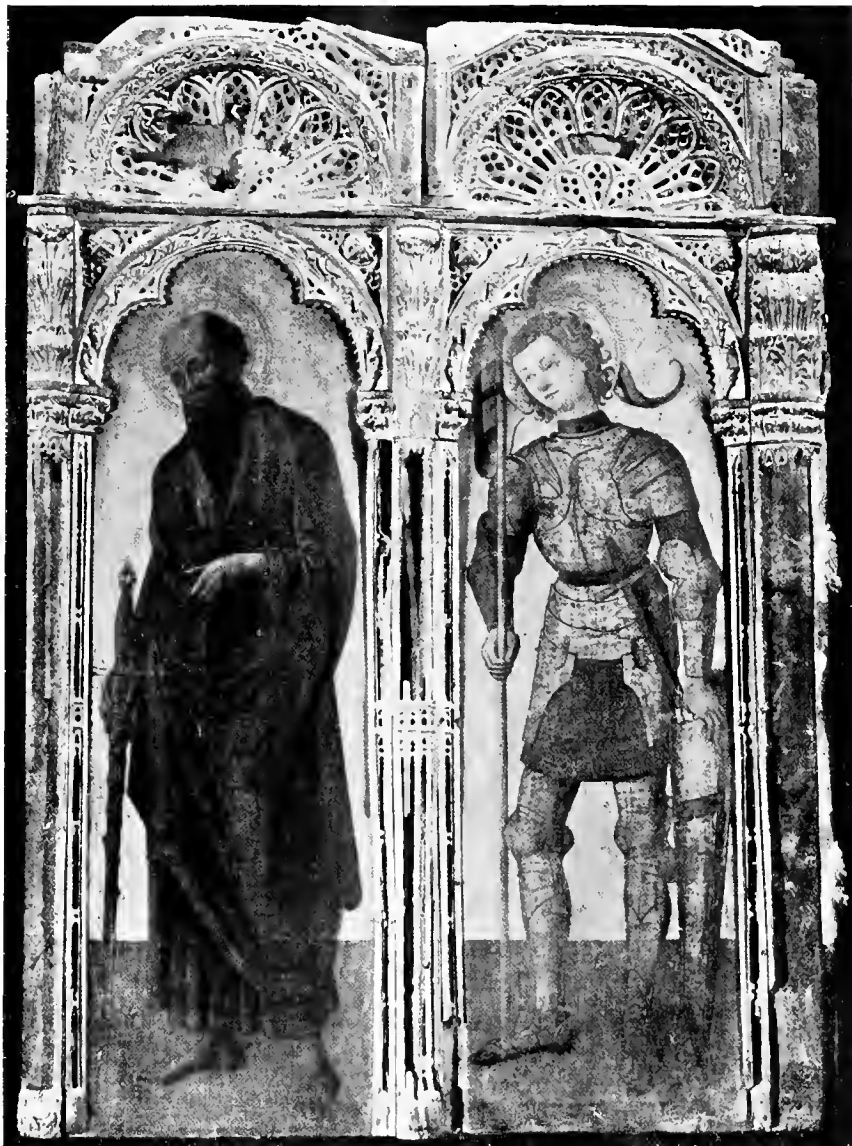
piatto, l'atteggiamento delle teste e il modo sottile e diritto di piegare le vesti.

Così di scuola veneta, ma già avanti nel secolo

pitolare Piersanti di Matelica. Anche in essi la solita lunghezza e l'atteggiamento statuario quasi che gli archetti della cornice costituissero tante nicchie.

Ma la cosa più ragguardevole di pittura veneziana, raccolta nella Mostra di Macerata, era costituita da tre grandi frammenti d'un polittico man-

fanno seriamente lamentare che la grande macchina sia stata scomposta, lacerata e per molto dispersa. In alcune figure e specialmente nel *S. Michele* si

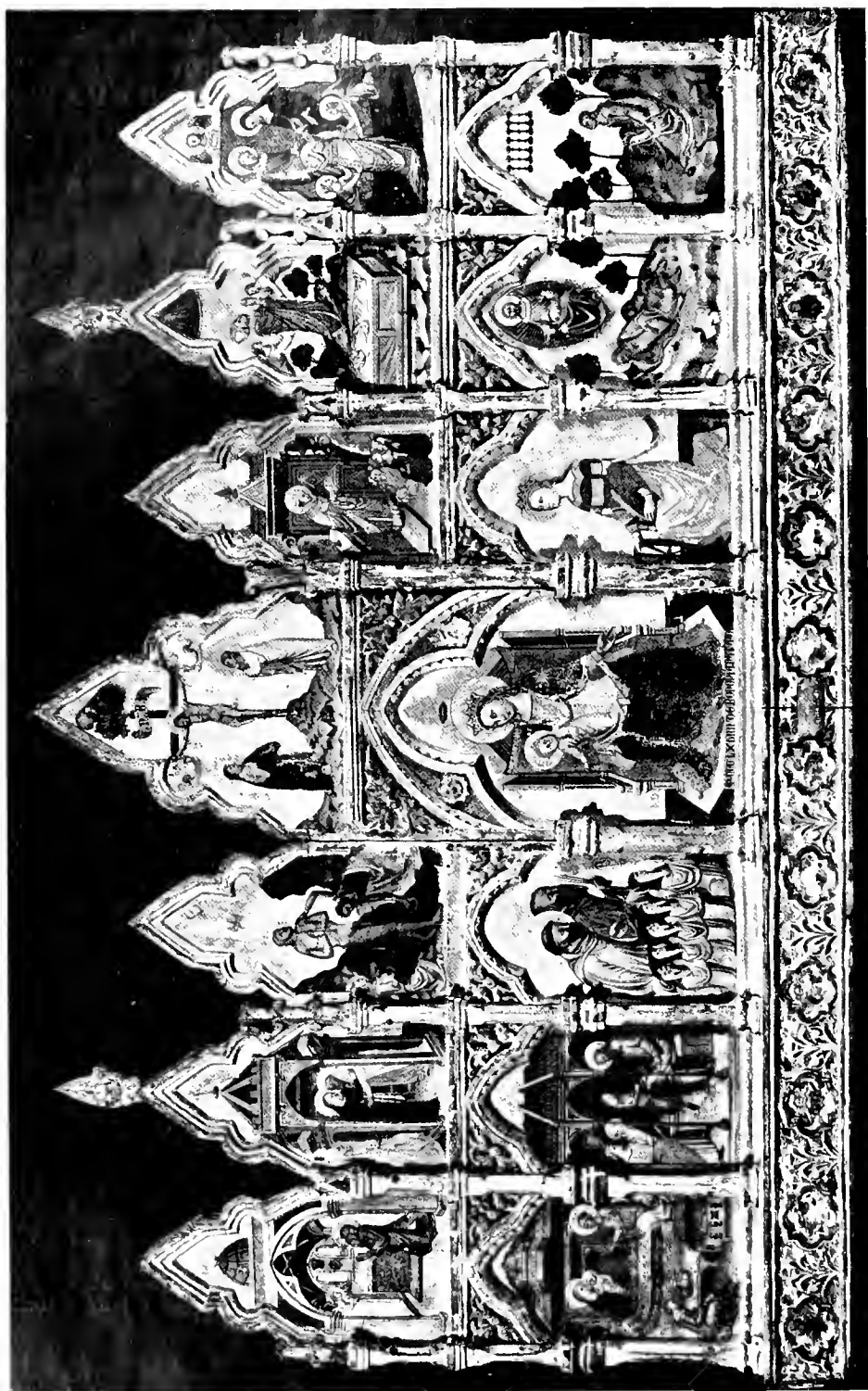


ANTONIO VIVARINI S. PAOLO E S. MICHELE. (ESP. CAPITULO DELLA COLLEGIATA DI PAUSULA).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dati da Pausula e con ragione assegnati ad Antonio Vivarini. La delicatezza della pittura come la finezza degli ornamenti, di questi mutili avanzi,

sente ancora il profumo soave dell'arte di Gentile da Fabriano, mentre nel *S. Pietro* e nel *S. Paolo* si palesa l'intenzione d'Antonio di seguire l'energia



ANDREA DA BOLOGNA — POLITICO DI FERMO. (ESP. CONGREGAZIONE DI CARITÀ DI FERMO).

(Fot. L. d. Arti Grafiche).

austera, più costante e caratteristica, del fratello Bartolomeo.

## VIII

I signori Crowe e Cavalcaselle hanno parlato

maniera di Vitale è Andrea da Bologna, il quale, *se mostra d'imitare anche più degli altri pittori i modelli della Scuola Umbra*, riesce però ad essi di molto inferiore nell'esecuzione. Infatti Andrea dev'essere vissuto quasi esclusivamente nelle Marche.



ANTONIO VIVARINI — S. CATERINA E S. PRASEDE. (ESP. CAPITULO DELLA COLLEGIATA DI PAUSULA)

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dell'opera d'Andrea da Bologna nel capitolo dei *Pittori bolognesi*. Ora noi troviamo che l'essere nato a Bologna non basta per *classificarlo* tra di loro, quando il tipo pittorico corrisponde quasi esclusivamente all'umbro-marchigiano, come riconoscono i predetti storici scrivendo: « Seguace della

Mentre le sole due opere di lui, che si conoscano (esposte entrambe a Macerata) si trovano a Fermo e a Pausula, all'incontro non esiste in Bologna la più piccola cosa nè firmata, nè attribuita; nè si ha documento che lo ricordi, qualora non si volesse (e nulla sembra consentirlo) identificare con un

Andrea di Guido *miniato*, ricordato in un atto del 1382.

Il politico d'Andrea si distacca dai Bolognesi

nelle aureole accostano l'opera sua a quella dei Senesi, sia pur vista pel tramite dei Marchigiani e in ispecie d'Allegretto Nuzi. E infatti anche i



GIOVANNI DI PAOLO SESESE — VERGINE ASSUNTA. (ESP. MUNICIPIO DI SANSEVERINO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

anzitutto come forma e come ornamentazione. Poi, la grande profusione delle minuzie decorative, le ricche stoffe a fiori, a grafiti nel fondo d'oro e

volti, così nel tipo come nell'espressione, *tengono* sensibilmente di quelli di lui. S'aggiunga infine che quella pittura s'allontana dalle bolognesi anche pel



modo col quale sono composte le scene, e per le architetture.

Di molto minore importanza appariva al con-

scuccio di Cecco da Fabriano, dipinta alcuni anni prima, costituisce un'altra prova dell'attaccamento d'Andrea all'arte umbro-marchigiana.



SCUOLA DEL GHIRLANDAIO — SPOSALIZIO DI S. CATERINA. (ESP. MUNICIPIO DI S. GINESIO).

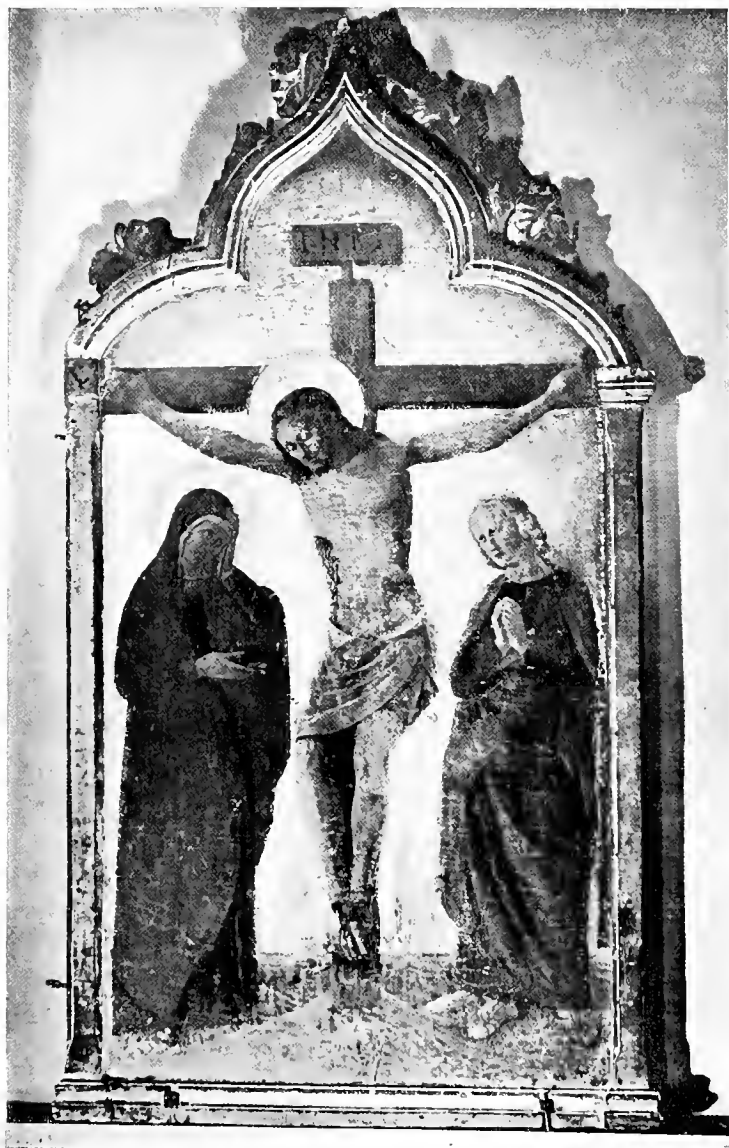
(Fot. L. I. d'Arti Grafiche).

fronto la *Madonna col Putto* dello stesso Andrea (1372), mandata dal Comune di Pausula; ma la sua grande somiglianza con la *Madonna* di France-

Nella Mostra erano poi due dipinti di pittori emiliani assai più tardi: una *Sacra Famiglia* d'Innocenzo Francucci da Imola esposta dalla Congre-

gazione di Carità di Mogliano ed un *Presepio* (sala VII, n. 9) che s'insisteva e s'insiste ad assegnare al Palmezzano, mentre è cosa evidente d'un seguace

S. Maria della Misericordia di Bologna passata alla Pinacoteca di quella città, dove si trova col numero 821



CROCIFISSIONE — TAVOLA DOPPIA DI SARNANO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

del Francia, come risulta dal disegno, dal colorito, e dal fatto che l'autore riproduce forme che tutti possono vedere nella predella, dalla chiesa di

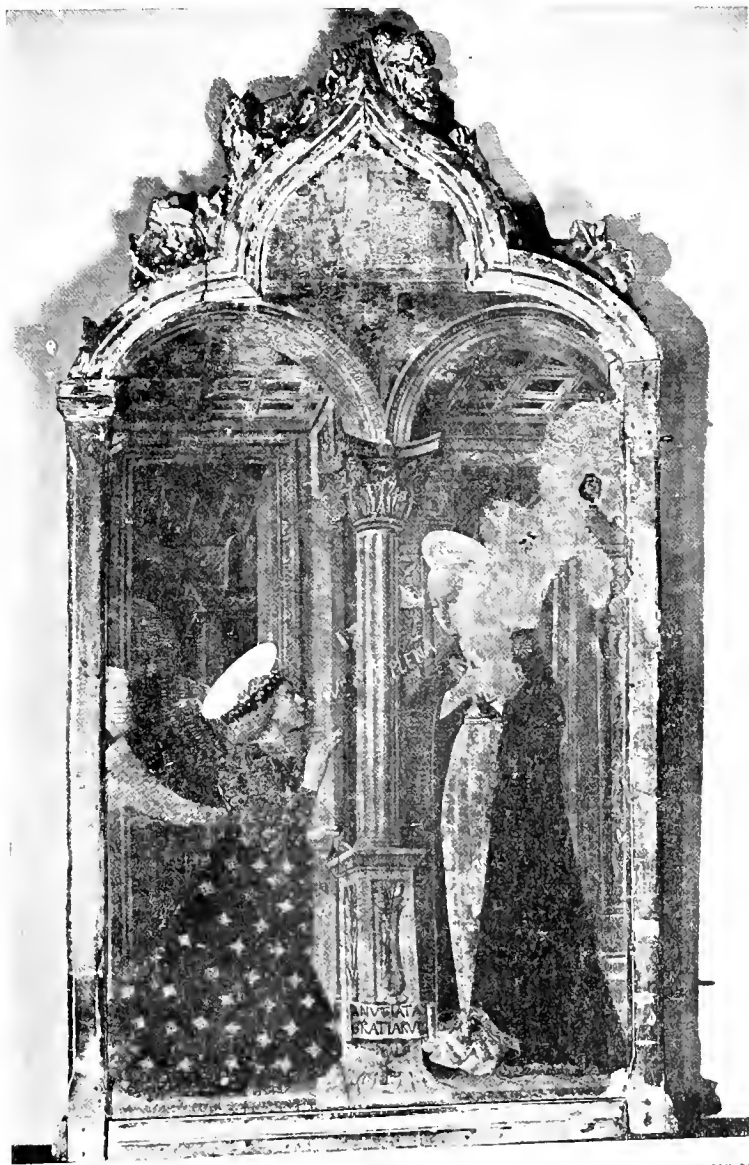
IX.

D'arte toscana e di qualche importanza l'Esposizione raccoglieva una *Vergine Assunta fra una*



*gloria d'angeli preganti e suonanti, e sotto al Redentore e a diversi Santi, mandata dal Municipio di Sanseverino. Era facile riconoscerci la mano di*

*Ghirlandaio lo Sposalizio di S. Caterina, esposto dal Comune di San Ginesio. Infatti la mezza figura del Padre Eterno librato sulle nubi, in atto di be-*



ANNUNCIAZIONE — TAVOLA DOPPIA DI SARNANO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

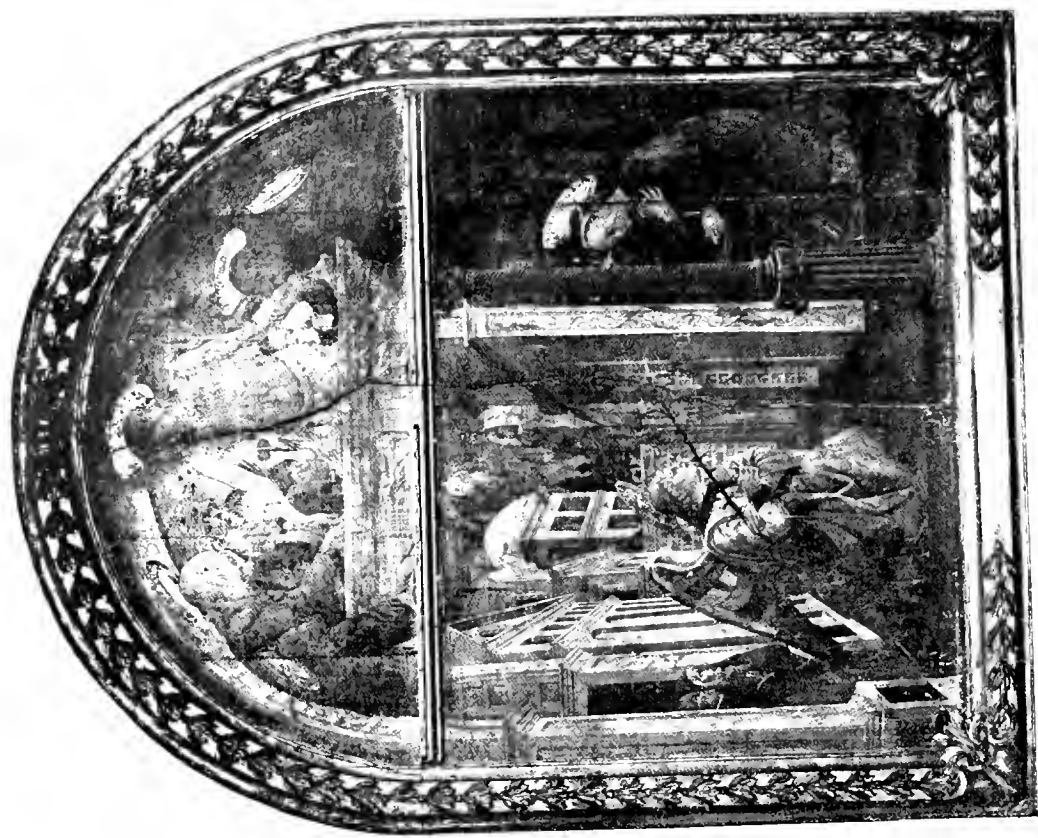
Giovanni di Paolo senese, così per la tecnica come pel tipo singolare dei Santi, degli Angeli e della Vergine; com'era facile attribuire alla scuola del

nedire, e il volto della Vergine richiamavano alla mente la maniera di Bastiano Mainardi.

Ma se può riuscir facile pei critici mettersi d'ac-



MADONNA DEL SOCCORSO — GRUPPO IN LEGNO POLI-  
CROMATO. (ESP. ACCADEMIA GEORGICA DI TREIA).



ANNUNCIAZIONE — PINACOTECA DI CAMERINO.

cordo su tali dipinti, temiamo che il dissidio durerà a lungo intorno alla tavola doppia appartenente alla chiesa del Rosario di Sarnano. Da un lato vi è rappresentata l'*Annunciazione*, dall'altro la *Crocifissione*. La prima scena si svolge in un atrio, diviso in mezzo da una colonna scanalata, dal cui capitello si staccano due archi che vanno elegantemente ad unirsi ai mezzi archi del trilobo della

donna si vede inginocchiata sotto un portico sorretto da pilastri ornati e da una colonna a base scanalata e col fusto a spirale. Queste parti architettoniche, come le figure dell'Angelo a veste fiorata e della Madonna, si rivelano della stessa mano, al primo esame. Nella tavola di Camerino si hanno in più due ritratti d'offerenti e una popolosa *Pietà* che occupa la lunetta.



SCUOLA LOMBARDA — BATTESIMO DI GESÙ. (ESP. VIRGINIO MOSCHINI).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

cornice. Si formano così due ambienti coperti da lacunari, con porte e pilastri ornati, in uno dei quali sta la Vergine diritta, con le mani incrociate sul petto, e nell'altro l'Angelo inginocchiato, inghirlandato di rose e femminilmente vestito di stoffe fiorate. Assai più semplice è la *Crocifissione*, e nella sua grande semplicità d'un vivo effetto di dolore. Il corpo di Gesù non è rilassato, ma d'una severa compostezza; a destra S. Giovanni congiunge le mani in atto pietoso, guardando non il Crocifisso, ma la Madonna che disperata si porta la sinistra al capo. Dello stesso artista che ha dipinto queste due scene è immancabilmente un'altra *Annunciazione* della Pinacoteca di Camerino, dove la Ma-

donna si vede inginocchiata sotto un portico sorretto da pilastri ornati e da una colonna a base scanalata e col fusto a spirale. Queste parti architettoniche, come le figure dell'Angelo a veste fiorata e della Madonna, si rivelano della stessa mano, al primo esame. Nella tavola di Camerino si hanno in più due ritratti d'offerenti e una popolosa *Pietà* che occupa la lunetta.

In grazia del dipinto ora descritto, gli elementi di giudizio crescono e ci consentono un poco di discussione. Qualche anno indietro (1894) esso fu creduto di Melozzo da Forlì e del Palmezzano, attribuzione che il catalogo dei signori Aleandri e Santoni ora esclude. Per la tavola doppia di Sarnano si è pensato alla scuola del Crivelli, a quella di Pier della Francesca, a quella di Masolino e finalmente dal Venturi a fra Carnevale d'Urbino « ossia a Bartolomeo Corradini, seguace di Pier della Francesca ».

Che qualcosa in essa tavola s'intraveda che ricorda il grande maestro di Borgo San Sepolcro parve a noi pure; ma non sappiamo accostarla a quelle

esistenti nella Collezione Barberini in Roma, che già il Venturi pubblicò come opera di fra Carnevale, misterioso artista che si nasconde più oggi nelle sue opere che non si nascondesse forse a suo tempo nei claustri.

da stabilire fra le sue *Annunciazioni* e quella del Crivelli già esistente in Ascoli Piceno, poi a Brera ed oggi nella Galleria Nazionale di Londra: il solo quadro del Crivelli, in cui sia data larga parte alla prospettiva e all'architettura. L'esame di queste,



TIBURZIO VERZELLI — BUSTO DI SISTO V. (ESP. CAPITULO DEL DUOMO DI TREVIA).

(Fot. L. I. d'Arti Grafiche).

La ragione della grande varietà d'apprezziamenti sta nel fatto che l'autore dei dipinti di Sarnano e di Camerino è un eclettico, che mostra nella *Crocefissione* qualcosa di Masaccio, in altre figure qualcosa di Pier della Francesca e in vari particolari qualcosa pure del Crivelli, ciò che sembra bastare per collocarlo fra gli artisti delle Marche o, s'anche nati altrove, fioriti là. Il confronto è specialmente

delle stoffe e della stessa figura della Vergine condurrà alla conclusione accennata.

#### X.

Il compito, che ci eravamo prefisso, d'illustrare diverse pitture della Mostra di Macerata, sarebbe a questo punto esaurito; ma noi crediamo opportuno di aggiungere alcune parole su qualche og-

getto importante di scoltura e su tutto intorno a una *Madonna del Soccorso* intagliata in legno, del sec. XV, esposta dall'Accademia Georgica di Treia. La *Madonna* è figurata diritta col *Bimbo* seduto

*Battista che battezza Gesù tra quattro angeli*, di proprietà del sig. Virginio Moschini di Macerata. Il Catalogo domanda se non sia della *Scuola del Verrocchio*? Ci par facile rispondere di no, quando



ANTONIO PIANI — MADONNA COL BAMBINO. (ESP. SEMINARIO DI MACERATA).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

sulla sua mano sinistra; il manto che le pende dalle spalle in leggiere pieghe va a coprire tre *devote* e tre *devoti* che le stanno inginocchiati ai lati. È un'opera semplice, ma di una grande calma e dignità, con larghi tratti di bellissima policromia.

Dello stesso secolo, ma più verso la fine, è il bassorilievo in pietra rappresentante *S. Giovanni*

nemmeno si tratta di scuola fiorentina e quando non mancano elementi per giudicarlo lombardo.

Un grandioso busto in bronzo di Sisto V aveva esposto il Capitolo del Duomo di Treia, variamente assegnato a Gian Bologna, a Vincenzo Danti, ad Antonio Calcagni di Recanati e a Tiburzio Verzelli di Camerino.

Sisto V fu eletto papa nel 1585. Il Danti dunque va escluso, perchè allora era morto da nove anni. Ed eran morti pure altri due artisti che lavoravano in quel genere, come Giovanni Zacchia — cui s'attribuisce il busto di Paolo III del Museo di Napoli — e Galeazzo Alessi da Perugia.

di modellato che osiam dire sostanziali, mentre le figure e gli ornati del *gran manto* trovano maggior riscontro col lavoro del ricco Fonte Battesimale e con la porta a destra della basilica lauretana, opere, come si sa, di Tiburzio Verzelli.

A noi quindi pare che l'attribuzione più ragio-



BOCCALI DI CERAMICA FAENTINA. (ESP. BIBLIOTECA COMUNALE DI MACERATA).

(Fot. I. I. d. Arti Grafiche).

D'altra parte, non essendo possibile ritenerlo di Gian Bologna per disformità artistiche, vediamo se s'ansi fatti a ragione i nomi del Verzelli o del Calcagni, di cui s'ammirano opere assai ragguardevoli specialmente in Loreto. Ora il Calcagni è appunto l'autore della statua in bronzo di Sisto V che si ammira d'innanzi al celebre Santuario di quella città; ma il confronto fra le due teste o ritratti della stessa persona, ci mostra disparità tecniche e

nevole sia quella proposta da chi ha pensato al Verzelli.

L'attenzione e l'amore che artisti e critici d'arte vanno ogni giorno rimettendo alle opere del seicento e del settecento, per legittima reazione contro ogni restrizione estetica, faranno risorgere i nomi di Domenico e d'Antonio Piani, scultori ed orefici fioriti in Macerata nella seconda metà del sec. XVIII ed oggi quasi totalmente obbliti. Nella *Madonna*

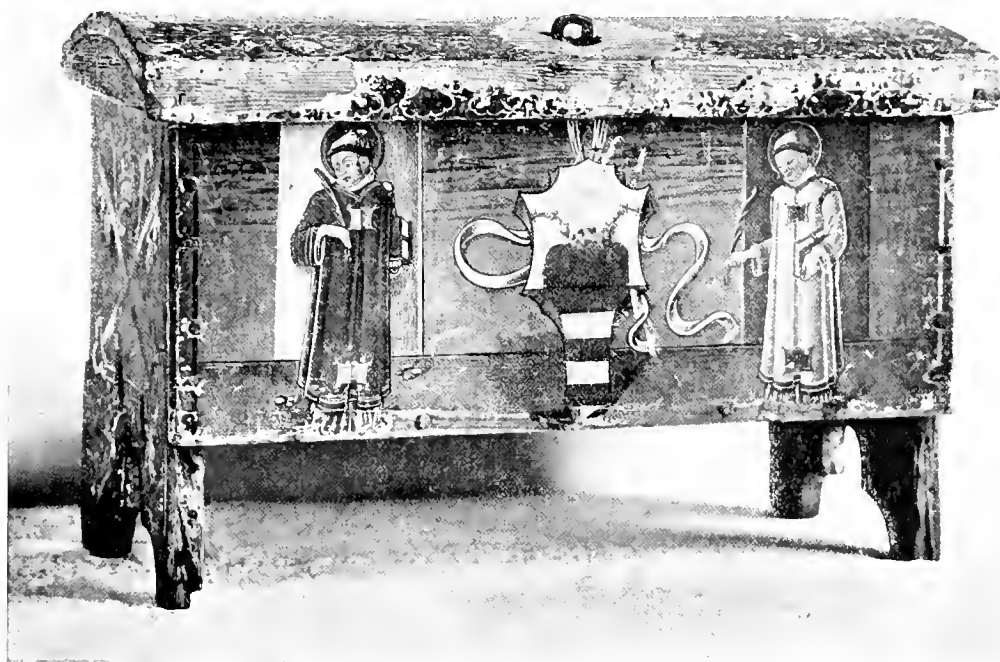


*col Putto*, esposta dal Seminario di quella città, Antonio si palesa con qualità di larghezza e di vivacità sì da meritarsi il nome di Serpotta marchigiano.

Ma basta. A trattar di tutto occorrerebbe un volume, mentre ad un buon ricordo dei singoli oggetti provvede il Catalogo. Vagando per le sale, fermammo lo sguardo anche su due bellissimi boc-

cali di ceramica faentina del sec. XV, sopra un grazioso cofanetto dipinto da un crivellesco, con *Santo Stefano* e *San Lorenzo* ai lati dello stemma di Monterubbiano, donde proveniva, e su diverse altre cose che ora sono tornate là dov'erano prima, salvo poche che l'avidità antiquaria ha incettato.

CORRAEO RICCI.



COFANETTO DEL COMUNE DI MONTERUBBIANO.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).





SPIAGGIA DI GIARDINI E VEDUTA DI MOLA.

(Fot. Martinez, Catania).

## ATTRAVERSO LA SICILIA: TAORMINA.



ERA una domenica di settembre, tersa e magnifica giornata, una di quelle che suol dare, novanta volte su cento, il cielo di Sicilia. Non avevo nulla da fare. Presi il biglietto gita e ritorno Catania-Giardini.

« Non troverà nessuno a Taormina », mi disse il bigliettaio nel porgermi il biglietto e il resto del denaro.

« Non vado per veder gente », gli risposi, « è soltanto per fare una cosa diversa di quel che faccio sempre ».

Salutai e mi posi in treno. Il mio scompartimento era vuoto.

« Tanto meglio », dissi dentro di me, « non mi distrarrò e godrò tutto intiero il meraviglioso panorama ». E solo rimasi durante tutto il viaggio e quella linea che avevo percorsa cento volte in su

e in giù mi apparve più bella, più ridente, più incantevole del solito.

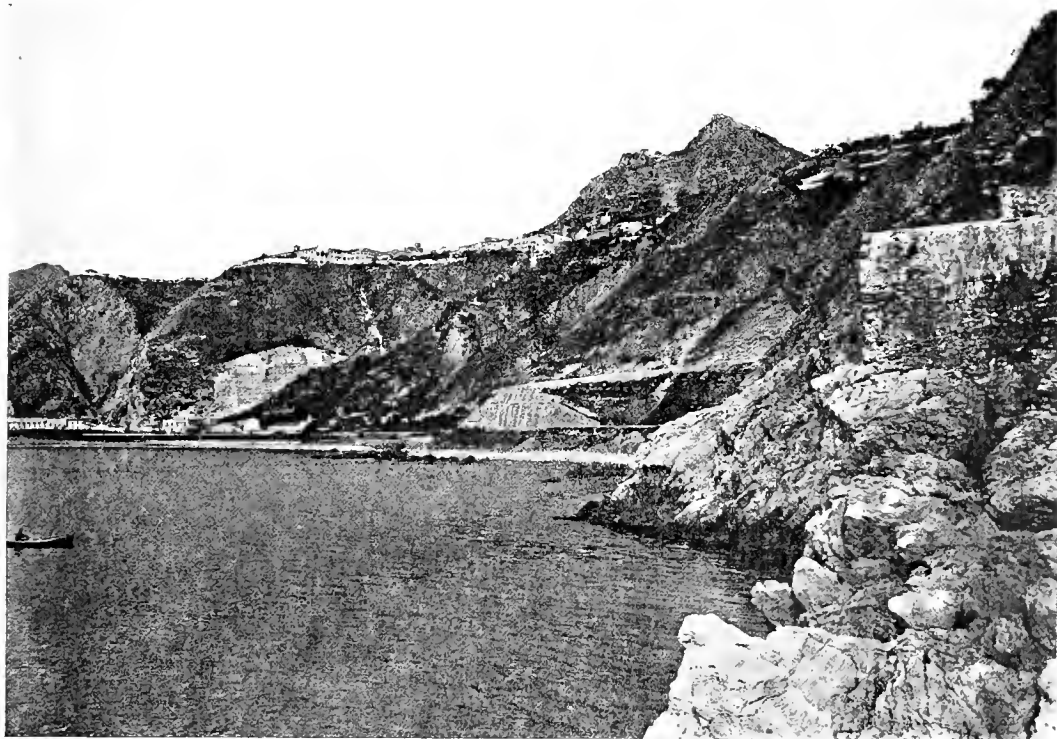
Si sa come la linea ferroviaria Catania-Messina sia una delle più belle del mondo. Le reminiscenze storiche, dai tempi mitologici sino ai dì nostri, la coltivazione variata ad aranci e limoni, le montagne, quali di formazione vulcanica, quali di formazione calcarea o argillosa, ora brulle, ora colme di vegetazione, le coste frastagliate, sinuose, con classiche scogliere, le antichissime rocche saturnie, ridotte poi a vigili fortezze, custoditrici delle terre vicine, dove notte e dì batte inesorabilmente l'onda del più bello dei mari, e finalmente l'Etna con i mille suoi vulcani spenti in giro, che sovrasta e quasi compendia il quadro, fanno di questa linea un ideale di bellezza raggiunto. E i paesetti che s'incontrano lungo la via come son lindi e civettuoli! Come son compresi della loro missione altissima, della

missione di rendere omaggio, col loro candore, agli splendori e ai doni naturali di questo brano di paradiso!

Ma la gemma più fulgida di questa corona di paesi è sicuramente Taormina, l'antichissimo Tauromenium, sorto nel 403 a. C. dopo la distruzione di Nasso operata da Dionisio. È dubbio se i primi abitanti di Taormina siano stati coloni nuovi importati da Siracusa o i profughi di Nasso scampati alla strage e rifugiatisi sul monte Tauro. Certo si è che nel 358 a. C., al tempo della spedizione di Timoleone, la città di Tauro era già prospera e ragguardevole. Durezze estreme soffrì durante la guerra servile per l'assedio messovi dal console Rupilio, il quale, impossessatosi di quel forte sito nel 134 a. C., passò gli abitanti a fil di spada. Nell'assetto definitivo della Sicilia dato da Augusto, dopo la sconfitta di Pompeo, Tauromenium fu destinato ad albergare una colonia di romani. Ma qui non si vuol far la storia di Taormina nel corso de' secoli, nè tampoco descriverne i conosciutissimi monumenti; qui si vuol dir solo, e non so se le

parole bastino, d'alcune poche antichità e del dono di bellezza che a questa terra egoisticamente, perchè sola fra tutte, volle concederle natura. A me la posizione di Taormina sembra meravigliosa! Tra rocce e precipizi, tra montagne altissime che la cingono, l'abbracciano da ogni lato, con dirupi e discese proprio a perpendicolo, ripidissime e che terminano tutte al mare, forma la più graziosa delle cittadine alpestri.

Infatti la via che da Giardini, tortuosamente, conduce sino a Taormina, compendia in quei pochi chilometri il paradiso degli occhi. Il capo S. Andrea, l'isola bella, le grotte naturali incavate nelle balze scure e man mano l'Etna superbo, le campagne ubertose, i mandorli e gli agrumeti a perdita d'occhio, Acireale, Giarre, Capo Molini giù giù nelle bassure e in lontananza le coste calabre e il mare, sempre il mare colorato diversamente, ora azzurro cupo, ora chiarissimo, ora verdastro, con le striscie bianche delle correnti, solcato da mille vele, e su un cielo di cobalto e l'aria trasparente come cristallo, anima vivificatrice d'infiniti



ROCCIE SUL MARE E VEDUTA DI TAORMINA.

(Fot. Martinez, Catania).

colori, dove, dove si trovano? Qual'altra parte del mondo può offrire nulla di simile, che chi c'è stato una volta non la dimentica più, campasse cent'anni?

Ecco per me il segreto incanto di Taormina, ecco quel che io trovo di diverso tra questo sito e le altre parti pittoresche della terra.

Di cittadine che riuniscano in loro stesse bel-

l'anno 242 a. C. dopo la battaglia delle Egadi che diè loro la Sicilia. Come s'entra in città e ci si ferma in piazza, cosa si va a vedere di primo acchito? Il teatro greco, non è vero? La conservazione di questo monumento è ottima e dà un'idea perfetta della sua antica magnificenza. I portici semicircolari sostenuti da colonne che guardano l'Etna



SCOGLI SULLA RIVA.

(Fot. Martinez, Catania).

lezze artistiche romane e greche, medioevali e moderne ce ne potranno essere e forse in copia maggiore di quel che ne possieda Taormina, ma un sito così incantevole, vera dimora di fate, mi sembra quasi impossibile. Lungo la via rotabile da Giardini a Taormina le prime antichità si cominciano a intravedere. Infatti in contrada S. Leo vedo un colombario o tombe romane. E abbastanza ben conservato, specie il lato che guarda l'ovest, e sempre sull'istessa via, un po' più in su, vedo ancora ruderi di costruzioni romane. Sembra siano vestigia delle antiche mura esterne inalzate dai romani circa

con le gallerie esterne ed interne, le prime fatte da quarantacinque pilastri di fabbrica e le seconde da quarantacinque colonne di granito, empiono tuttora l'occhio di meraviglia. I fregi delle colonne, dei capitelli e dei pilastri sono d'ordine corinzio. L'altezza dei portici era uguale a quella della scena e ciò per far sì che agli spettatori giungessero intatti i suoni. La platea, capace di ben quarantamila persone, ha la forma ellittica e il suo più grande diametro è di m. 100. Gli ordini dei sedili sono a proscenio e i gradini incavati nella roccia. Il *podio*, che era coperto da archi, è quasi totalmente



GROTTE SUL MARE.

(Fot. Martinez, Catania)



PANORAMA DI TAORMINA, CON VEDUTA DELLA MADONNA DELLA ROCCA.

(Fot. Martinez, Catania).

distrutto. La scena al contrario è intatta e mostra i più minuti particolari della sua costruzione, non tutta greca però, perchè, secondo il Cavallari, greci sarebbero i muri di sostegno e romane le aggiunte e le restaurazioni con l'uso dei mattoni.

Dietro la scena vi era il *postscenium* con portici e gallerie. Qui, nei tempi greci, gli attori rappre-

zione che i saracini fecero del monumento, si parla dei lavori di scavo cominciati sotto Carlo III di Borbone e delle preziose reliquie rinvenute. Ma più che i ruderi, gli archi e le colonne, è sempre la veduta paradisiaca che inebria e che conquide. Gli antichi, maestri nell'unire le opere d'arte a quelle della natura, miglior luogo di questo per costruire



PANORAMA DI TAORMINA, CON LA MOLA E LA ROCCA.

(Fot. Martinez, Catania).

sentavano pure e facevano i ludi scenici. Di fronte alla scena c'era il posto per l'orchestra, necessaria allora ad accompagnare i cori. Con la guida a fianco si può entrare nei sotterranei che son tre ed hanno volte di mattoni all'uso romano. A che servivano? Le opinioni son controverse. Alcuni credono e stanno per gli scolii d'acqua, altri per le casse armoniche. Forse quello di mezzo soltanto era destinato a cassa armonica. Su un arco della parte sinistra del teatro si legge una lunga iscrizione latina del canonico Di Giovanni, posta ivi nel 1749. In essa, dopo che si accenna alla distru-

il loro teatro non potevano scegliere. È qui il trionfo della terra e del mare! Ma soprattutto dell'Etna, di questo monte immenso, unico al mondo. Da sotto certe vòlte, dalla luce degli archi, da piccole fessure tra muro e muro questo gigantesco vulcano con le sue falde alberate, coi neri ombreggianti delle sue scaglie a volte taglienti, a volte appena sfumati e col candore della sua cima fumante rivolta al cielo imporporata leggermente dal sole, dà l'illusione che sia proprio vicinissimo. Se ne possono seguire i contorni, le rocce boschive e aride, le lave antiche e recenti, la possente ve-

getazione riboccante da ogni parte, serpeggiante sugli orli delle creste ardite, e contare i paesi e le case che da più di duemila metri vanno sino alla spiaggia. Il teatro era vuoto di visitatori, solamente due signore tedesche, bionde, d'una biondezza di grano maturo, vestite di bianco, di tanto in tanto salivano su un rudero e declamavano certi

ligere prudencia est. Eum adorari iusticia. In quello est: Nullis in adversis ab eo abstrahi fortitudo est. Nullis in illecebris emoliri temperancia est. E in his sunt actus virtutum. In quello nord: Par domus et coelo sed minore domino.

L'atrio è rozzo e non corrisponde per niente alla magnificenza dell'esterno. Importante è un rettan-



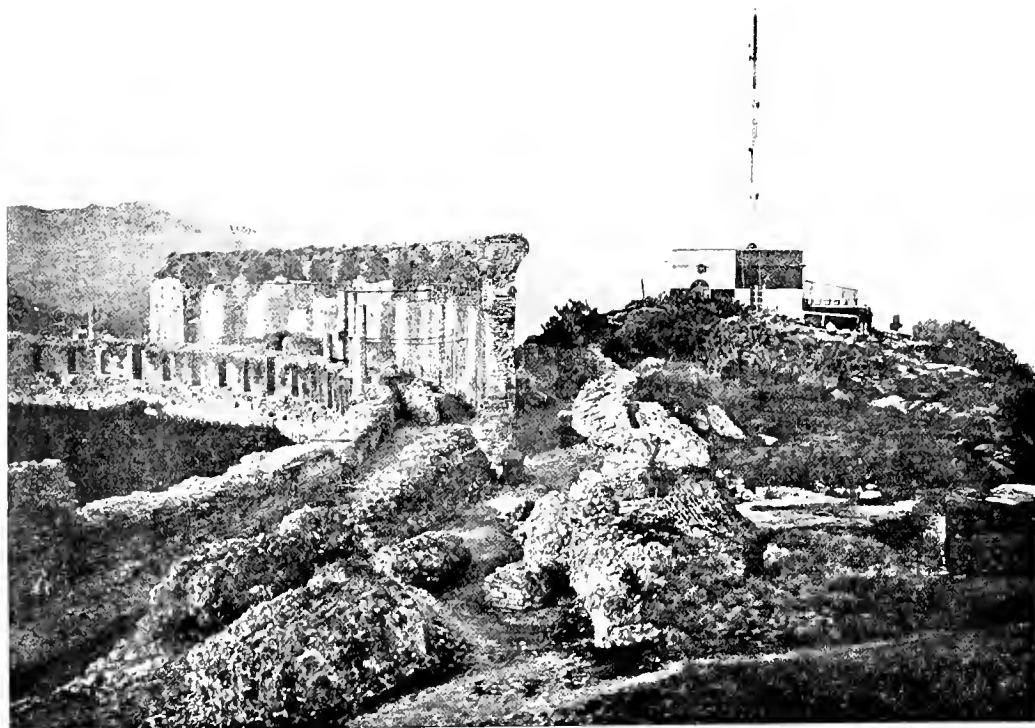
TEATRO GRECO — VEDUTA GENERALE.

(Fot. Martinez, Catania).

versi tedeschi di chi sa quale autore. Ma il tempo accorciava. Rimunerai la guida e tornai in piazza dove troneggia il palazzo Corvaia. È questo un palazzo merlato d'architettura normanna e non moresca, come è stato asserito da certuni. È costruito interamente in travertino e le bifore e le trifore che adornano la facciata son semplicemente meravigliose. Peccato che qua e là il palazzo è stato deturpato da barbare casucce e da botteghe. Un rinfascio nel mezzo porta delle iscrizioni commemoranti la prudenza, la fortezza, la temperanza e la giustizia. Nel rinfascio sud è scritto: Deum di-

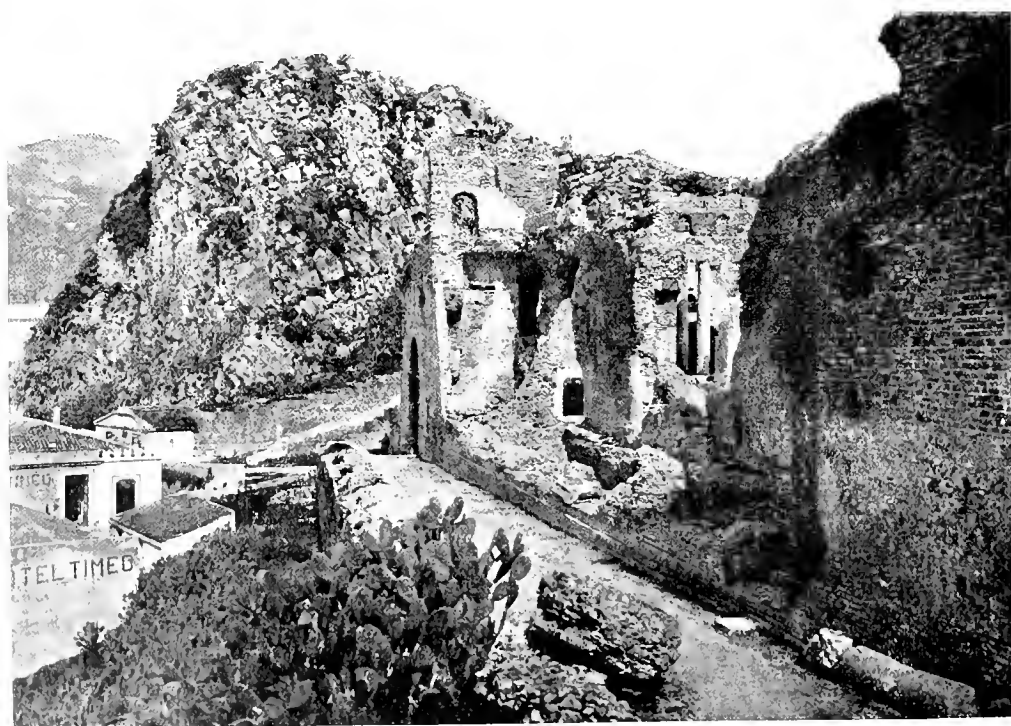
golo di pietra bianca annerita dal tempo, incastrato sul muro di faccia alla scala che porta al secondo piano. In questo sono istoriati a bassorilievo tre avvenimenti biblici: il peccato d'origine con Eva e il serpente attorcigliato all'albero, la cacciata di Adamo e d'Eva dal paradiso terrestre e il sacrificio d'Abramo. In alto sul muro dove si addossa la seconda rampa della scala che conduce al piano anzidetto, c'è una bifora e l'iscrizione: Esto michi locū refugii, e l'iscrizione è interrotta nel mezzo dal mistico agnello. Entrati nel secondo piano, si presenta il gran salone dove il 25 settembre 1411





TEATRO E SEMAFORO

(Fot. Martinez, Catania).



ENTRATA AL TEATRO GRECO.

(Fot. Martinez, Catania).





TEATRO GRECO — PLATEA.

(Fot. Martinez, Catania).



PORTA CATANIA.

(Fot. Martinez, Catania).

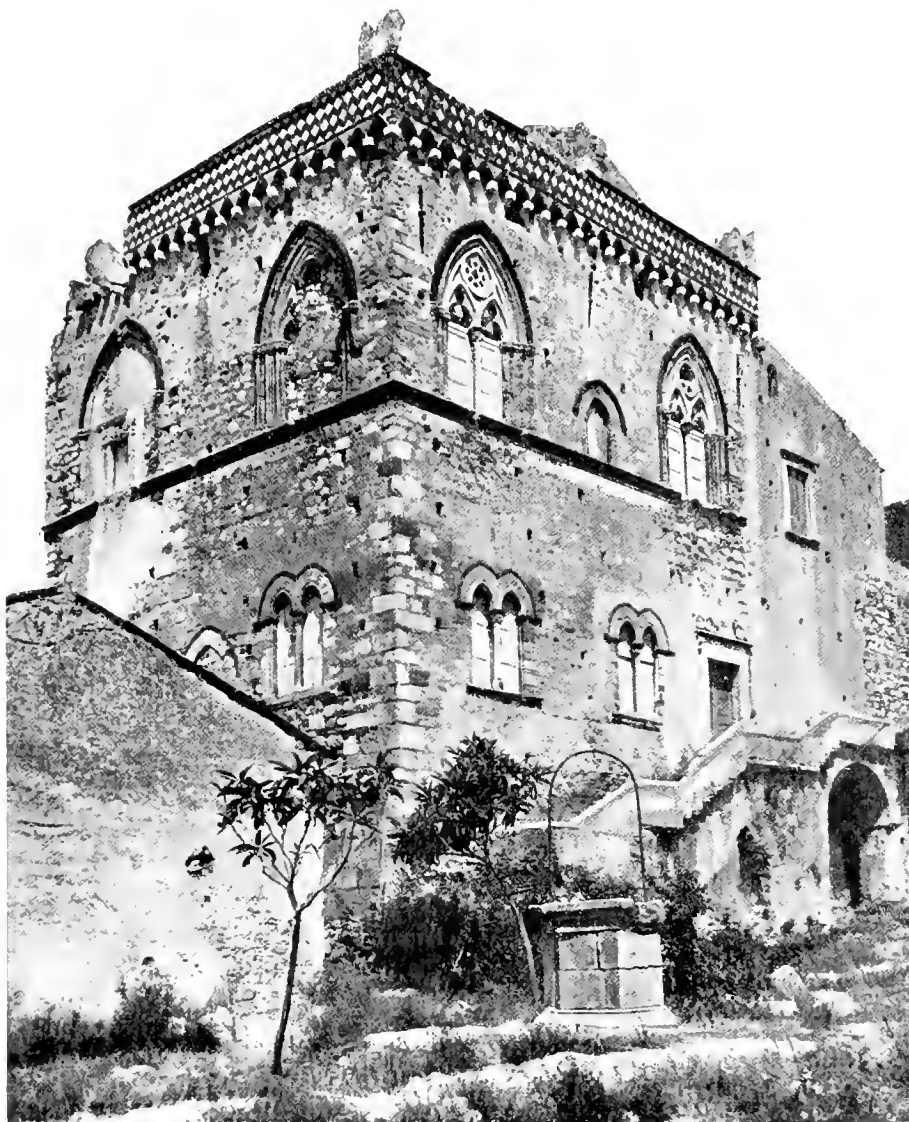


PALAZZO CORVAIA.

(Fot. Martinez, Catania).

si riunì il general Parlamento per provvedere alla successione di Martino d'Aragona morto nel 1410. Ma quivi le ricostruzioni son moltissime e gli af-

Ester e la fuga in Egitto, e questi freschi hanno il loro riscontro nelle iscrizioni su riportate del rin-fascio esterno. Impropiamente il palazzo prende il



PALAZZO S. STEFANO.

(Fot. Crupi).

freschi che ornano una stanza risalgono con sicurezza a non più in là del 600. V'è Daniele nella fossa dei leoni, la madre dei Maccabei, Assuero ed

nome dalla famiglia Corvaia, poichè i primitivi proprietari pare siano stati i Longo. In seguito l'edificio fu destinato a sede d'amministrazione di giu-

stizia e nel 1418 Alfonso d'Aragona lo donò all'ordine Teutonico, d'onde il nome di palazzo dei Signori Tedeschi.

Lungo la via Umberto I e per le traverse strette e buie di pura fisionomia medioevale, s'incontrano sempre resti interessantissimi dell'arte moresca e normanna. E son finestre e finestrine e son archi

mute al presente e solitarie; quelle mura che furono spettatrici dell'era più poetica dell'umanità, albergano ora nei crepacci le ficaie selvagge e sui merli il falco.

Il Duomo è anch'esso d'origine medioevale, ma guasto da moderni restauri. L'interno ha tre navate e tre absidi e gli archi son retti da colonne



SANT'AGOSTINO.

(Fot. Martinez, Catania).

e portoncini e rosoni e colonnine deliziose, filiformi, che timidette si mostrano mezze ricoperte da muri moderni, e le cassette nuove e bianche son sovrapposte ad antiche costruzioni, anteriori talvolta all'età di mezzo; così certune han le basi di grosse pietre riquadrate alla maniera greca. Suggestivo quel palazzo S. Stefano con archi acuti e colonne e mensole elegantissime, dove il moresco, specie nel cornicione a zig-zag o *chevron*, è felicemente innestato al normanno più bello. Riesce impossibile contemplare questi palazzi merlati di Taormina senza che la fantasia voli alle visioni medioevali! Queste magioni, sedi un tempo di fasti e d'amori, sono

di marmo rosso taorminese. A nord s'innalza una bella torre normanna, ora ridotta malamente a campanile. Ben conservata è la porta ad oriente, a sesto acuto, con colonnine e fregi vaghissimi. Nella cappella dell'Immacolata si conservano le tavole di marmo contenenti i nomi dei ginnasiarchi della città, e la statua della Vergine col Bambino, che sovrasta all'altare, è opera del secolo XV. Le tavole dei ginnasiarchi o degli amministratori politici di Taormina, sono marmoree e rimontano a circa 200 anni a. C. In esse sono incisi i nomi dei ginnasiarchi taormenitani in numero di quaranta, le spese per olio, conviti, feste e spettacoli annuali e

## DUOMO.

(Fot. Martinez,  
Catania).



alcune cifre demotiche indicanti le diverse suddivisioni, in classi, del popolo. Dei resoconti ginnasiarcali, cominciati nell'anno 69 tauromenitano e finiti al 97, non ci rimangono che soli 22 anni di gestione; gli altri furono dispersi. Ma l'importanza delle tavole è grandissima, quando si pensi,

che mercè queste, noi siamo perfettamente al corrente della vita che si conduceva 2000 anni addietro. Sulla piazza del Duomo sorge una fontana con cavalli marini e puttini che reggono la vasca e mostri, sopra di quelli, che tengono il bacino, e infine il busto d'un santo con la croce, la co-



FONTANA IN PIAZZA DEL DUOMO.

(Fot. Martinez, Catania).

rona ed il globo nelle mani; accoppiamento strano e dovuto sicuramente ad innesti di epoche diverse; tanto vero, che il busto del santo posa sul dorso del mitologico *tauroi*

La chiesetta di S. Agostino, che ha una graziosa porta d'entrata ad arco acuto con sopra un rosone, è, secondo il Di Giovanni, d'architettura quattrocentesca. Prima che prendesse il nome da Agostino

e gli ori cesellati delle sacre suppellettili fanno la gioia degli occhi? Io qui non sogno nemmeno di descriver Taormina nei suoi monumenti folti e bellissimi, chè troppo lungi s'andrebbe. Io qui non son io. A nessun costo avrei voluto parlare dell'incantatrice; ma mi è stato impossibile; il saggio proponimento fu soverchiato dall'anima che voleva espandersi e dalla bocca che voleva dire, e ho



MURA SARACENICHE FUORI PORTA CATANIA.

(Fot. Martinez, Catania).

fu dedicata a S. Sebastiano, a compimento d'un voto fatto dai taorminesi nella peste nel 1486. L'interno non ha nulla d'interessante, se togli un polittico d'Antonello Resaliba con intagli del padre suo Giovanni e un quadro di Vincenzo Tuccari messinese del 1712.

Che dire della Badia vecchia? Di quest'edificio formato da trine finissime, dove l'arco acuto ha il suo più nobile svolgimento e i pilastri e i rosoni e le sagome tutte sono d'una eleganza incomparabile? Che dire del convento di S. Domenico, ora ridotto ad albergo, dove i messali miniati, gli arazzi, i paludamenti adorni di gemmate rame, il ricchissimo coro, i marmi della chiesa, gli argenti

vergato queste poche righe più per un segno di riconoscimento alla cittadina, dopo tante dolcissime sensazioni procuratemi, che per farla conoscere ai lettori, i quali già la sapranno *intus et in cute* o per esserci stati o per averne letto le notizie.

Questa volta prima di lasciare Taormina volli andare a Castel Mola, un sito alpestre, difficilissimo, quasi a picco sulla cittadina. Non vi ero mai stato; ma intuitivo come di lassù la veduta sarebbe stata magnifica. Feci la strada a piedi e in meno d'un'ora giunsi alla piazzetta del misero borgo.

Mola sembra che sia la *Mela* di Diodoro Siculo e « Poppidulum notissimum expugnatum difficillimum » del Fazello. E' certo che al medio-evo im-





CASTEL MOLA ;

STRADA.



padronirsi d'una fortezza simile sarebbe stata follia, perchè bastava di lassù lanciare una manata di sassi per respingere e mettere in rotta qualunque esercito. Infatti resistette agli arabi lungamente e gli spagnuoli nel 1677 non la poterono avere che per tradimento. Il borgo, squallido ma pittoresco, ha tutta la fisionomia medioevale, con vie anguste e sassose, erte e quasi impraticabili. V'è qualche resto d'antica costruzione, e una iscrizione greco-bizantina posta dietro la porta d'una chiesetta in piazza della « Rabbia » dice, tradotta in volgare, così: « Questo castello fu costruito sotto Costantino, patrizio e stratega di Sicilia ».

Ma l'ascesa a Mola si fa non per le sue antichità, di poco conto, sebbene per la vista che di lassù, da quei 635 metri, si gode sulle contrade circostanti. Oh! Paradiso! O luogo di sempiterna delizia descrittoci da mille santi! Hai tu lassù, su tutti gli elementi, tra l'etere purissimo, luoghi simili a questi che io vedo? L'orizzonte è infinito. Mare e cielo si uniscono confusamente lontano lontano, mentre, più avvicinati, i paesetti della costa si tuffano mollemente nell'onda e l'Etna, coperta di neve, con la sua base immensa e con le sue pendici rigogliose d'un verde perenne, s'assiede, regina su-

perba, fra la meraviglia delle meraviglie del creato. Una maestà infinitamente serena è diffusa su tutta quella bellezza: un non so che di giovanile e d'amoroso, che risveglia mille rimembranze di racconti di fate e di sogni primaverili; un non so che d'aereo, d'arcano e di grande che rapisce la fantasia fuori del vero. E che ricchezza di motivi, che varietà di forme e di prominenze in quei monti che circondano il vulcano, che diversità in quei colori dai mille toni differenti, che vanno dal verde cupo degli agrumeti, al pallido, quasi cinereo, degli ulivi lontani, in fondo. E quelle interminabili spalliere di fichidindia e di gerani in fiore, dove di tanto in tanto troneggia una palma, non danno forse l'idea del mistico e luminoso oriente?

Non si vorrebbe più discendere. Si diventa inerti tra tanto splendore. I soli occhi non si stancan mai: sempre, sempre sono insaziabili d'ammirare.

Al ritorno, la via da Mola sino a Giardini mi parve un soffio e quando, giunto alla stazione, mi voltai e guardai in su, non vidi che roccie quasi brulle e creste e letti sassosi di torrentacci e mi domandai, mezzo intontito, se per caso non avessi fatto un bel sogno.

GIOVANNI PATERNÒ CASTELLO.



BADIA VECCHIA.

(Fot. Martinez, Catania).



SCUOLA FIORENTINA — RITRATTI DI TADDEO, GADDO ED ANGELO GADDI. (FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

(Fot. Brogi).

## NUOVI ACQUISTI DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI E DEL MUSEO NAZIONALE DI FIRENZE.



**L**N breve tempo la meravigliosa Galleria fiorentina ha dato nuove sorprese e nuove gioie estetiche allo studioso d'arte, e noi dobbiamo a quel geniale e instancabile ricercatore di cose belle che è Corrado Ricci, una serie di acquisti d'inestimabile valore, veri caposaldi della gloria artistica italiana, ancora qui non rappresentati.

Tra questi emerge un'opera rara e di prim'ordine del grande Melozzo da Forlì, forse la sola sua pittura su tavola a noi nota. È una parte di uno sportello d'organo, dipinto sulle due faccie: nell'una l'angiolò annunziatore, nell'altra la mutila figura di S. Benedetto. Una intensa emozione si prova al cospetto dell'elegante adolescente alato, che fremente di vita s'avanza col candido giglio nella sinistra, benedicendo colla destra alzata. Egli è volto di profilo e la calda carnagione stacca sull'argentino chiarore di un cielo vaporoso, quale si vede nei fondi di Piero della Francesca. La capigliatura castanea, liscia, aderente al capo quasi a forma di callotta, si allarga in una morbida e leggera massa di riccioli scendenti sulla spalla come negli angeli della sacrestia di S. Pietro a

Roma, e nessun altro artista, se non Melozzo, seppe dare così speciali acconciature alle teste dei suoi adorabili angeli.

L'artista non finì completamente la sua figura e disegnò gli occhi, la pinna nasale, le labbra che il pennello doveva fondere poi in tinte più delicate; così la tunica fluttuante sembra come frastagliata dalle numerose pieghe, contornate a linee scure, che dovevano essere rilevate tutte da bianchi lumeggiamenti, come in parte già vediamo, e pei quali il drappeggio avrebbe acquistato una forza di rilievo statuario. Ma già questo sentimento plastico, questa modellatura delle forme sotto le vesti svolazzanti, si palesavano anche nella preparazione del lavoro. Guardate quanta elasticità hanno le membra nel passo, che, pur sfiorando il terreno, conserva ancora la leggerezza del volo; perfino il particolare del nastro che si stringe alla vita e svolazza all'indietro, contribuisce a dare maggior vivacità al movimento di tutta la persona. Il partito delle pieghe, tormentate nei complicati aggiramenti, sembra ispirato dalle statue classiche delle vittorie antiche e vittorioso è veramente il giovane messaggero idealizzato dalla poesia cristiana. L'artista con opportuna trovata ha contrapposto alla



MELOZZO DA FORLÌ — ANGIOLO ANNUNZIATORE.  
(FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

(Fot. Brogi).

scura tonalità della roccia, quella chiara e luminosa del cielo.

Ben diversa sensazione proviamo a tergo della stessa tavola contemplando la maestosa, benché incompleta figura del vescovo San Benedetto, identificato dal vaso di rame che tiene nella fine ed aristocratica mano inguantata, da sola un capolavoro, per la flessibilità delle dita, ottenuta con la

massima semplicità di mezzi tecnici. Manca, è vero, la parte intellettuale, la testa, che doveva essere un portento a giudicarne da ciò che rimane della persona; ma questa mancanza appunto, rende più mirabile l'effetto prodotto dal frammento sulla nostra immaginazione, costretta per così dire alla visione ideale di ciò che allo sguardo corporeo è stato tolto!

Il vescovo era probabilmente in una nicchia e fatto per vedersi dal basso in alto; rovinata è la mano che tiene il pastorale, di cui non si scorge che la sottile mazza, indicata con grande nitidezza di linea; sotto la bianca tunica si vede il corpo inarcarsi e flettersi quasi lo movesse il respiro, come le stesse pieghe indicano chiaramente, sebbene discendono in linee pressochè verticali; mentre sul manto fiammeggiante nel suo tono rosso, il panneggiamento diventa più largo e si spezza in addentramenti entro ai quali circola l'aria, tanta è la trasparenza delle tinte scure. Bisogna arrivare ad alcuni disegni di pieghe di Leonardo per assurgere a tale grado di monumentale bellezza, a tale grado di potenza naturalistica nella modellatura. Il piede calzato in cui si distinguono le dita posa su uno zoccolo; e da questo particolare si palesa la ferma impostatura della gamba.

\*  
\*  
\*

Una piccola figura sbalzata nel metallo da un fine cesellatore sembra il San Domenico su fondo d'oro di quello strano e pur così caratteristico Cosmé Tura. Questa tavola viene a colmare una lacuna nella Galleria degli Uffizi e a rappresentare assai bene il nome del forte pittore ferrarese; è una parte del polittico già in S. Luca in Borgo, presso Ferrara, che il

Ricci idealmente ricompose nelle sue tavole, sparse nel Museo di Berlino, nel Museo del Louvre a Parigi e nell'Accademia Carrara di Bergamo<sup>1</sup>. Il santo, nella sua bianca tonaca col manto nero, fissa in basso lo sguardo stanco e congiunge le magre nodose dita, in segno di adorazione. Il pallore delle

<sup>1</sup> CORRADO RICCI, *Tavole sparse di un polittico di Cosmé Tura*, (« Rassegna d'Arte », ottobre 1905, pagg. 143-146).







carni macilente è lumeggiato da un tratteggio biancastro, che dà pure rilievo a tutta l'ossatura facciale, ai muscoli che si tendono come corde, nel collo. Gli occhi, il naso, la bocca, il mento sporgente, lo zigomo saliente e la sua infossatura, la mascella marcatissima assumono una incisiva fermezza di segno. Il rude, ma esatto modellatore non si accontenta dei soli caratteri morfologici, ma s'indugia amorosamente sulla sua figura per evocarne l'intima personalità; e così la fisionomia si irradia d'un ascetismo grave e solenne.

Anche la cornice, benchè moderna, è assai bene intonata nella doratura e nella ornamentazione presa dalle antiche forme; di modo che il gioiello ferrarese, armonicamente contornato, vive d'eterna vita insieme alle altre opere di quella scuola che sono adunate nella deliziosa saletta.

\* \* \*

Un'altra novità di singolare valore è la mezza figura nuda di un S. Sebastiano di Lorenzo Costa, bellissimo adolescente con capigliatura castanea, a frangia sulla fronte e ricadente in ciocche ondulate sulle spalle.

Egli è addossato ad una colonna di marmo verde variegato, con le mani legate a tergo secondo la tradizionale iconografia. Le sue carni hanno toni freddi e levigature di smalto con delicati passaggi di mezze tinte che segnano appena la forma delle mammelle e delle costole.

Il dolore non ha qui accenti drammatici, ma una rassegnazione tranquilla, benchè gli occhi cerchiati, pur nella loro ineffabile dolcezza, facciano intuire lo strazio delle frecce conficcate nei bracci e sul petto con qualche stilla di sangue uscente dalle ferite.

Ottimo è lo stato di conservazione della pittura, che, collocata su apposito cavalletto, dà quasi un senso di riposo allo studioso, in mezzo a così varie visioni di bellezza; tanta è la pace che emana da quell'immagine giovanile improntata di soave serenità anche nel martirio.

\* \* \*

Due tavolette di scuola pisana del XIV secolo illustrano con intensità narrativa due storie della



MELOZZO DA FORLÌ — S. BENEDETTO. (FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

vita di S. Romualdo. Le pitture facevano parte dell'importante collezione Toscanelli a Firenze e Gaetano Milanesi, che ne redasse il catalogo per la vendita, le attribuì a Francesco Traini, opinando che provenissero dalla chiesa di San Michele in Borgo di Pisa.

Il paesaggio assume una vera grandiosità nella prima tavola che rappresenta S. Romualdo già-

cente addormentato sopra un masso, e, dall'altro lato, pure immerso nel sonno, un frate seduto con la testa appoggiata al palmo della mano. Siamo

l'eremo tra le cupe pinete dai tronchi slanciati come sottili colonne d'un tempio, in mezzo alla solenne poesia del paesaggio alpestre, che egli in-



COSMÉ TURA — UN SANTO DOMINICANO, (FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

(Fot. Alinari).

a Camaldoli, ossia in quel *Campo Maldoli*, su gli alti Apennini toscani, dove avvenne il sogno che indicò al santo il luogo dell'eremo da fondare; e il pittore, fedele alla tradizione, raffigura appunto

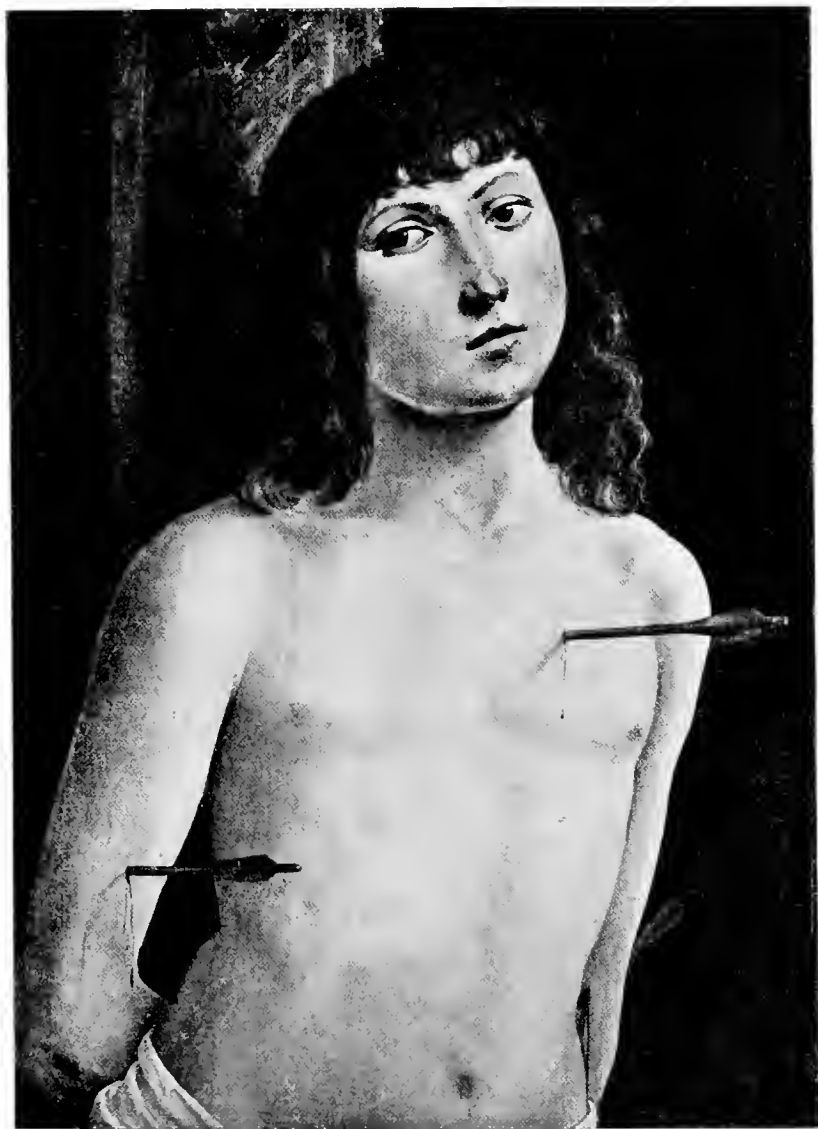
interpretò con fine sentimento del vero.

E quanta serenità nel riposo dei due vecchi e specialmente in quello del santo colla bella aureola recingente la fine testa barbata! Egli sogna, se-



condo la leggenda, e, come Giacobbe, vede la scala tra la terra e il cielo, sulla quale salgono tre dei suoi frati, accolti in alto dal Signore; e

gianti sopra S. Romualdo sostengono lo stemma dell'ordine camaldolense con due colombe che si dissetano al calice sopra il quale sta sospesa l'ostia



LORENZO COSTA — S. SEBASTIANO. (FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

(Fot. Alinari).

vede il candido saio che da quel momento adotterà per il suo ordine, fin qui vestito di nero. Il frate che sta al sommo della scala è genuflesso, rapito quasi nella visione divina. Due angeli aleg-

consacrata, invece della stella codata come vorrebbe la tradizione.

Il pittore trecentista cura ogni più minuto particolare, minia quasi le sue piccole figure, rilevando



SCUOLA PISANA DEL XIV SECOLO — SOGNO DI S. ROMUALDO. (FIRINZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

(Fot. Reali).



SCUOLA PISANA DEL XIV SECOLO — S. BENEDETTO CONSEGNA A S. ROMUALDO IL LIBRO CONTENENTE LA REGOLA DELL'ORDINE. (FIRINZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

(Fot. Reali).

il morbido panneggiamento del saio monastico, improntando tutta la scena alla mistica semplicità che fu il carattere dominante dell'epoca sua.

Nella seconda pittura l'episodio si svolge in una chiesa; e sulla cattedra vescovile drappeggiata siede S. Benedetto, porgendo a S. Romualdo il libro contenente la regola dell'ordine. Questi è inginocchiato e, dietro a lui, pure genuflessi, sono i frati; mentre in fondo, in piedi, stanno altre tre figure. Il pittore evidentemente rifugge dalla simmetria degli atteggiamenti, perchè muove in modo vario le teste e a tutte dà una particolare espressione per significare il fervore del solenne momento; e vi è chi rivela l'ansia interiore col tacito interrogarsi vicendevole dello sguardo, chi, compreso di devozione, congiunge le mani in atto di preghiera, chi le incrocia penitente sul petto, chi quietamente rassegnato, le nasconde conserte sotto le ampie maniche; rivelando ciascuno con grande efficacia un diverso stato d'animo.

\* \* \*

La piccola tavola di Nicola da Guardiagrele, recentemente acquistata, più che per il suo merito pittorico è interessante per il nome del suo autore, il quale potrebbe esser quello del famoso orafo abruzzese, testè ammirato alla Mostra di Chieti per la splendida croce processionale d'argento dorato.

E la mano dell'orafo si rivela infatti in tutta la parte graffita sul fondo d'oro, come le aureole, la fine ornamentazione, le piccole figure d'angeli incoronanti la Vergine colla sola faccia dipinta. Sulla cornice ricorrono aurei fiori ed il nome dell'artista: OPVS, NICOLAY. DE. GUARDIA. GRELIS. La bionda Madonna dalle carni sbiancate contempla il bambino Gesù dormiente sulle sue ginocchia e solleva il velo sottile che ne ricopriva il corpo nudo. Questa tavola fu riprodotta in un articolo del dott. Ettore Modigliani, pubblicato nella « Rassegna d'Arte » del dicembre scorso.

\* \* \*

Tre ritratti di Gaddo, Taddeo e Angelo Gaddi, donati dal prof. Elia Volpi, dipinti sulla stessa tavola rettangolare a fondo azzurro, sono da ascrivere probabilmente al principio del XV secolo; e rappresentano perciò i più antichi documenti che possediamo della storia iconografica fiorentina.

Gaddo di Zenobi e Taddeo di Gaddo hanno gli

stessi tratti morfologici della vecchiaia; giovanissimo è invece il nipote Angelo, volto di profilo, con la barba corta e appuntata. Dura e scritta è l'esecuzione a tempera.

\* \* \*

Ma il posto d'onore tra i ritratti, recentemente entrati nella Galleria, spetta a quello di Giorgio Romney, che l'onorevole Walter Rothschild di



SCUOLA UMBRA DELLA FINE DEL XIII SECOLO O PRINCIPIO DEL XIV - LA MADONNA COL BAMBINO. (FIRENZE, MUSEO NAZIONALE).

Londra mi fece conoscere, e che ebbi il piacere di proporre al comm. Ricci.

L'artista, nato nel 1734 e morto nel 1802, che fu il rivale, il nemico di Reynolds, vien ora a collocarsi vicino al ritratto di lui, nella stessa sala, come un conquistatore.

La Galleria Nazionale dei ritratti a Londra ne possiede uno del Romney più vecchio, ma in que-

mentre la bella mano su cui si diramano le vene sorregge il mento tra il pollice e l'indice.

\* \* \*

Un buon autoritratto è anche quello di Girolamo da Castello, pittore genovese di natura morta, fiorito nella prima metà del secolo XVIII: esso proviene dalla casa della contessa Lovatelli a Ravenna.



GIORGIO ROMNEY — AUTORITRATTO. (FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).  
(Fot. Brogi).



L. BONNAT — AUTORITRATTO.  
(FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

sto di Firenze egli appare in tutta la simpatica freschezza giovanile. L'artista mostra qui d'aver ammirato e studiato la tecnica Rembrandesca; tutto il volto ha trasparenze d'ambra ed è modellato con vigorosa, rapida pennellata, grassa nei chiari, delicata nelle ombre, così che sotto la pelle sembra veramente scorrere il fluido vitale; gli occhi chiari, pensosi, quasi umidi, le labbra carnose e vivacemente colorite, tutto ci rivela l'uomo cui l'avvenire ancora sorride, che le lotte dell'esistenza non hanno ancora indelebilmente segnato.

I capelli sono mossi magistralmente e tutta la mezza figura è atteggiata con slancio ed eleganza,

Il pittore, abbronzato nelle carni e sbarbato, si mostra già innanzi nell'età, ma con gli occhi scintillanti d'intelligenza, con la bocca assai decisa nella linea. Porta in capo un berrettone rosso e indossa un vestito d'un rosso vinato con una sciarpa annodata al collo. La stessa mano che tiene la tavolozza ed i pennelli è appoggiata ad un suo quadro di natura morta eseguito con straordinaria evidenza realistica.

\* \* \*

Accurato e fine l'autoritratto del pittore Giuseppe Maria Terreni, nato a Livorno nel 1739 e morto nel 1811. E' una piccola miniatura su per-

gamena che ci presenta l'artista nel pittoresco costume Goldoniano.

\*  
\*

La serie degli autoritratti si chiude in fine con quello recentemente inviato dal Bonnat, in aggiunta all'altro di vecchia data che la Galleria già possedeva. Il venerando artista — il quadro porta la data del 1905 — sembra abbia rinvigorito la sua tecnica con una ricchezza di toni e con luminosità che non ha l'altro ritratto. La pennellata grassa e larga, che dà tutta la lucentezza e la rotondità alla testa calva, si sminuzza in piccoli tocchi per modellare la carnosità del volto, la morbidezza della barba.

\*  
\*

*Dulcis in fundo*: e così a gli acquisti ora ricordati aggiungo il più recente, che senza dubbio è il capolavoro di Jacopo Bellini, artista insigne, già tanto ammirato per i suoi disegni conservati al Louvre ed al British Museum, dai quali, come giustamente scrisse il Cantalamessa, *ci appare un uomo che tiene gli occhi continuamente aperti per avidità di molteplici impressioni visive*<sup>1</sup>.

Noi dobbiamo esser grati davvero al dottor Corrado Ricci di aver trovato una pregevolissima sua pittura in perfetto stato di conservazione e di averla acquistata per la Galleria degli Uffizi. Rara opera questa, giacchè i quadri superstiti di Jacopo Bellini si riducono ad un numero molto esiguo; e grande gioia deve essere stata certamente tale scoperta per il Ricci, che un'altra volta rivendicò al maestro veneto due lavori sconosciuti, cioè le Madonne col Bambino, l'una del dott. J. P. Richter a Londra, l'altra nel Museo del Louvre, già attribuita a Gentile da Fabriano<sup>2</sup>.

Un pellegrinaggio di studiosi si reca in questi giorni a contemplare la soavissima Vergine col Bambino, in cui fiorisce e palpita la più squisita e sensibile anima d'un artista che accarezza amorosamente la forma e l'irradia d'idealità. Della perfezione a cui è giunto il Bellini con questa tavola,

si può avere un'idea confrontandola con quella di Lovere che — pur essendole più vicina per affinità stilistiche dell'altra di Venezia — le è di tanto inferiore.

Come regina della pittura veneta, entra dunque questa Madonna nella sala che accoglie i prodigi della smagliante scuola e ivi sta a rappresentare il capostipite di una gloriosa evoluzione artistica. Il più raffinato gusto ha guidato il maestro nel decorare le belle aureole, nell'ingemmare la corona



GIROLAMO DA CASIELLO — AUTORITRATTO.  
(FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).

della sua Vergine, nel dare aurei ricami e vaghe note di colore all'abbigliamento di lei, nel contrapporre armonie ad armonie.

Così, sul bianco panno che scende dal capo e ricopre le spalle egli fa spiccare il rosso corallino d'una orlatura e d'una ricca guarnizione con frangia, dà un tono di lacca rosa alla tunica e punteggia d'oro il manto violetto. La Madonna appare in tutta la sua purezza, astratta dalla vita terrena, illuminata da una divina luce, pallida nel volto appena soffuso di rosa, e dai lineamenti segnati con grande nobiltà di linea. Naturalissimo il modo di sorreggere sul palmo della mano il dolce peso

<sup>1</sup> GIULIO CANTALAMESSA. *L'arte di Jacopo Bellini*. (Estratto dall' « Ateneo Veneto », marzo-aprile 1896). Venezia, Stabilimento tip.-lit. M. Fontana, 1896, pag. 15.

<sup>2</sup> CORRADO RICCI. *Altri due quadri di Jacopo Bellini*. (« Rassegna d'Arte », novembre 1903, pagg. 161-164).

del fanciullo, mentre coll'altra palpa come in una carezza le vesti di lui. Questa mano da sola è una meraviglia d'eleganza, con le dita affusolate, disegnate scrupolosamente, sia nelle unghie lucenti come nelle pieghe sulle nocche, mentre il tratteggio minuto riproduce quasi la porosità della pelle. E Gesù alza la testina ricciuta e cerca con gli occhi il volto della madre, ansioso del suo affetto, e appoggia la piccola mano al pollice di lei.

Egli indossa un manto oltremarino punteggiato d'oro e una corta tunica d'un colore bronzino per il verde e le finissime lueggature auree. Nude sono le gambe e uno dei piedi sporge sotto il manto della Vergine. Le figure staccano sopra un fondo azzurro cupo.

\*  
\* \* \*

Un importante acquisto ha fatto ultimamente

anche il prof. I. B. Supino per il Museo Nazionale, di cui è direttore. Si tratta di una scultura in legno di scuola umbra, probabilmente della fine del XIII secolo o dei primi del XIV, rappresentante una Madonna un po' più piccola del vero, seduta in trono sotto un baldacchino con in grembo il bambino Gesù. Essa conserva ancora il tipo ieratico e rigido della Madonna bizantina ed ha l'aspetto di una imperatrice orientale col velo in testa e la corona gemmata che doveva essere lueggiata d'oro. La notevole opera, preziosa anche per lo studio iconografico della Vergine attraverso i secoli, è tutta colorita; ornato è il fondo del baldacchino, azzurro il manto regale foderato di rosso.

Il bambino Gesù, che apre le braccia e benedice colla mano destra, indossa una lunga tunicella ricamata.

ODOARDO H. GIGLIOLI.

#### PEI PITTORI-INCISORI.

La *Gesellschaft für vielfältigende Kunst* di Vienna, VI, Luftbadgasse, 17, vorrebbe fare acquisto pel suo annuale portfolio di opere originali e, per conseguenza, chiede agli artisti, che si occupano d'arti grafiche, d'inviarle, *non più tardi del 15 aprile p. v.*, copie di opere da vendere.

Tali opere devono limitarsi al formato del portfolio, che è di 45 su 56 centimetri, e hanno ad essere

acqueforti, litografie, incisioni su legno, delle quali si possa garantire una tiratura di 1500 buone copie.

Si chiede inoltre agli artisti di non offrire che opere completamente finite ed affatto inedite e di indicarne il prezzo, nel quale deve pur essere compreso il diritto esclusivo di riproduzione.

Il Consiglio artistico della Società anzidetta farà la scelta delle opere inviate, le quali, ove non vengano acquistate, saranno rinviate franche di spese entro il prossimo mese di maggio.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Previati, Cremona, Fornara, Maggi, Tomineff, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Previati.

### Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



### Nocera-Umbra

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri & C.

MILANO

### Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 25.273.410



Fondata nel 1826

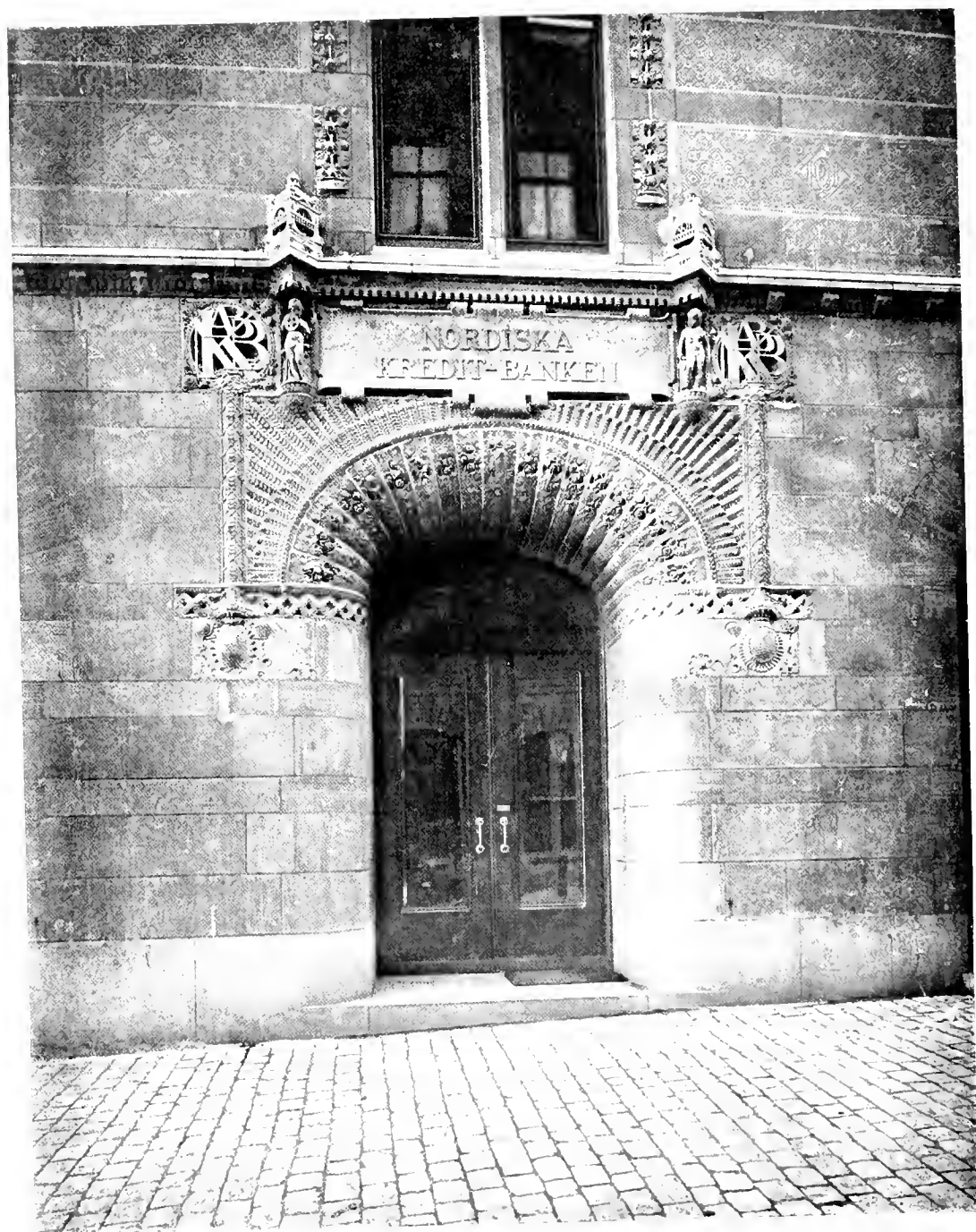
TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

### CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.







FERDINAND BOBERG

INGRESSO ALLA BANCA NORDICA DI CREDITO DI STOCCOLMA.

# EMPORIUM

VOL. XXIII

APRILE 1906

N. 136

## ARTISTI CONTEMPORANEI: FERDINAND BOBERG.

**L** secolo decimonono, così vario, così possente, così novatore nelle scienze, nelle lettere e nelle altre branche delle belle arti, non è riuscito ad avere un'architettura propria. I palazzi, le chiese, i teatri e gli altri pubblici edifici, piuttosto che mostrare, come nei secoli antecedenti, una peculiare fisionomia, sia anche parzialmente originale, sono stati copie, contraffazioni, parodie degli edifici di altre età, oppure — tutte le volte che gli architetti hanno voluto fare sfoggio di una fantasia inventiva che mancava loro, come ad esempio il Garnier nel fastoso *Théâtre de l'Opéra* di Parigi ed il Poelaert nel colossale Palazzo di Giustizia di Bruxelles — ci si sono presentati quali laboriose composizioni di elementi disparati, presi qua e là ed amalgamati con maggiore o minore abilità.

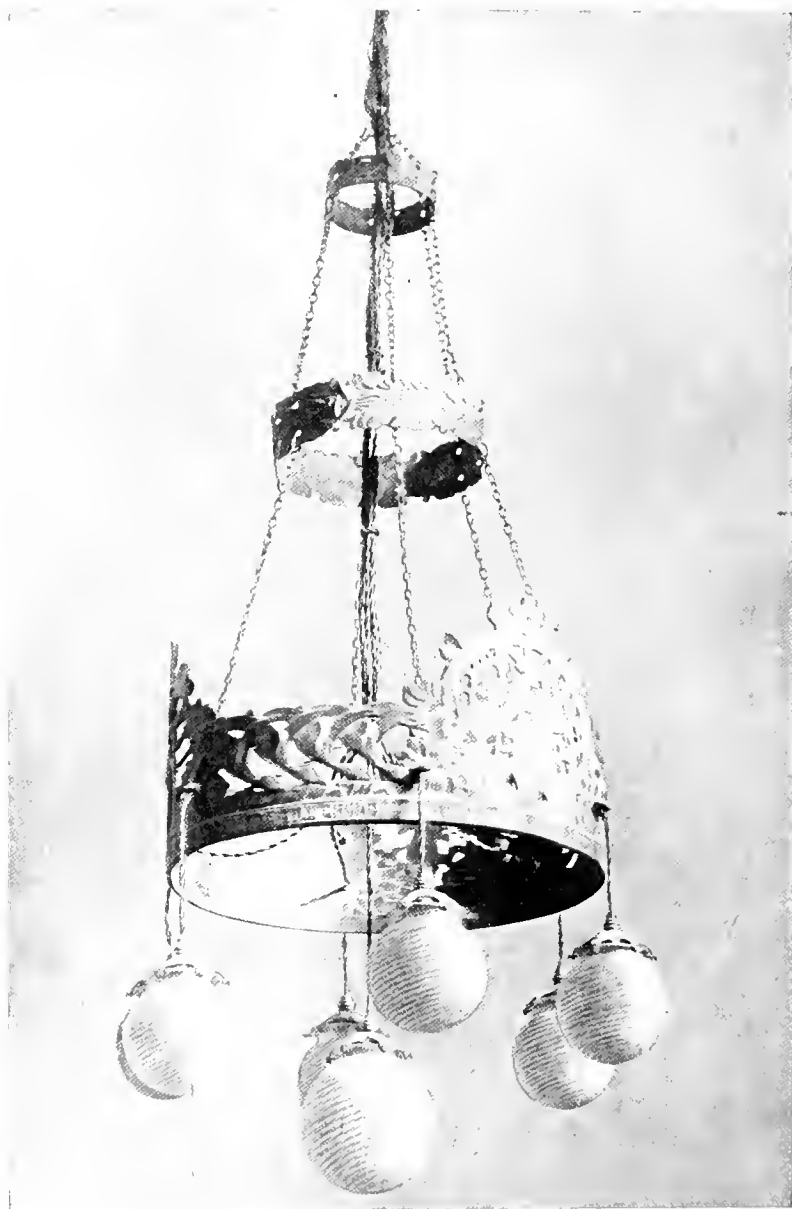
Non soltanto giustificata, ma altamente lodevole è, dunque, la febbrile passione estetica, che, già da parecchi anni, stimola e sospinge artisti di varia nazionalità ed il cui inge-

gno vivido ed ardimentoso non sa acquietarsi alle vecchie formole, a ripetere di continuo i tentativi per dotare alfine l'epoca nostra di un nuovo stile architettonico, il quale risponda alle nuove aspirazioni, ai nuovi gusti, alle nuove esigenze della società odierna e si accordi, in pari tempo, con lo sviluppo sempre più grandioso e sempre più avido di originalità, benchè forse non ancora abbastanza sagacemente disciplinato, di tutte le svariate forme d'arte decorativa.



FERDINAND BOBERG.

Siamo, senza dubbio, tuttora nel campo delle ricerche e degli esperimenti, perchè non debbesi dimenticare che la creazione del nuovo nell'architettura presenta difficoltà e richiede molto più tempo che nelle altre arti, nelle quali l'individualità inventiva dell'artista può muoversi ed esplicarsi a suo bell'agio. L'architettura, essendo l'arte per eccellenza in cui si manifesta l'anima collettiva di un dato popolo in una data epoca, richiede un'elaborazione lenta e complessa per eliminare dalle successive e diverse concezioni individuali tutto



FERDINAND BOBERG — LAMPADARIO.

quanto non esprima e non sintetizzi il sentimento, il gusto ed i bisogni della collettività. Queste ricerche e questi esperimenti, fatti quasi contemporaneamente in paesi diversi da uomini d'indole differente, ma orientati verso un medesimo ideale estetico, fuori dal cerchio tirannico delle leggi architettoniche di

un Vitruvio o di un Vignola, presentano, malgrado le inevitabili incertezze, deficienze od esagerazioni, un armonico complesso di caratteri novatori ed una tal quale maturità di concezioni d'insieme da richiamare non soltanto l'attenzione, formata d'interesse e d'ammirativa simpatia, degli studiosi e degli



MAX SACHS -- STIPO IN TARSIA SU DISEGNO DI FERDINAND BOBERG

amatori d'arte, ma da permettere di vaticinare non lontano l'avvento della tanto desiderata architettura del secolo ventesimo.

Fu l'Inghilterra forse il primo paese presso cui l'aspirazione a rinnovare ed a rimodernare l'architettura, accanto e come naturale corollario della

molteplice attività riformatrice di William Morris e dei suoi cooperatori e seguaci, prese forme concrete; però una tale aspirazione, piuttosto che nei pubblici edifici e nelle massicce costruzioni dei palazzi privati delle grandi città, vi si doveva affermare nelle case di campagna.

Iniziata, fra il 1860 ed il 1870 da E. Nesfield, Philip Webb e Normann Shaw, in opposizione al dominante stile italiano ed agli artificiosi ritorni della scuola neo-gotica alle chiesastiche costruzioni del Medio-Evo, la novissima architettura domestica ha trovato, più di recente, in C. F. A. Voysey, E. Newton, H. Baillie Scott e tre o quattro altri un manipolo davvero interessante di ingegnosi e fecondi attuatori. Ispirati da uno spiccato senso di pittoresco rusticano e da una semplicità di ruvidezza alquanto puritana, costoro hanno rigorosamente bandito ogni pompa di colonne, frontoni e compositi ornati ed hanno volontariamente trascurata ogni rigida legge di simmetria, facendosi guidare per la disposizione dei piani e delle membrature dei loro edifici dalle esigenze di comodità e d'intimità dell'interno, verso cui sonosi in particolar modo rivolte le loro cure. L'effetto complessivo, più che nella forma, costoro lo ricercano nel colore delle mura fatte di mattoni, delle nervature di legno coperto di un ruvido strato di calcina, dei vasti ed alti tetti di ardesie, spiccanti in masse intere, senza minute frascherie ornamentali, sul verde fresco delle praterie inglesi.

Questa semplicità pittoresca, richiamante il ricordo dell'ispirazione di campestre soavità dei poeti *laghisti* e rispecchiante sì bene un peculiare aspetto dell'anima anglo-sassone, si è stranamente trasformata in una preziosità oltremodo lambiccata ma anche assai seducente nella fantasia di alcuni artisti della Scozia, le cui abitazioni valgono, a dire il vero, molto più che per la struttura e per l'aspetto esterno, per la decorazione leggiadramente bizzarra dell'interno.

Agli Inglesi si avvicinano alcuni architetti degli Stati Uniti d'America, i quali, osando alfine, in questi ultimi anni, di allontanarsi dai due tipi consueti dei mastodontici palazzi di quindici o sedici piani, da cui è quasi sempre bandito ogni senso d'arte o delle pesanti costruzioni di stile neo-romano, che hanno formato la celebrità e la fortuna del Richardson, hanno costruite varie case di campagna non prive di attrattiva, malgrado l'evidente disaccordo fra gli elementi ruvidamente rusticani e gli elementi elegantemente classici, ai quali non hanno saputo del tutto rinunciare.

Coloro, però, che si sono spinti più innanzi nella via del nuovo e che, pure piegandosi ciascuno alle particolari esigenze spirituali della propria razza ed alle particolari esigenze climatiche del proprio

paese, hanno dati modelli destinati ad essere imitati e che già vengono imitati un po' dovunque, sono alcuni Francesi, alcuni Belgi e parecchi Austriaci.

Fra i primi ricorderò, a singolare titolo di lode, Charles Plumet, il quale, più misurato d'ogni altro e più discreto nell'uso della decorazione cromatica, ha posto come legge assoluta d'ogni sua composizione architettonica il principio che vi debba esistere decorazione soltanto quando sia richiesta e giustificata da una costruzione.

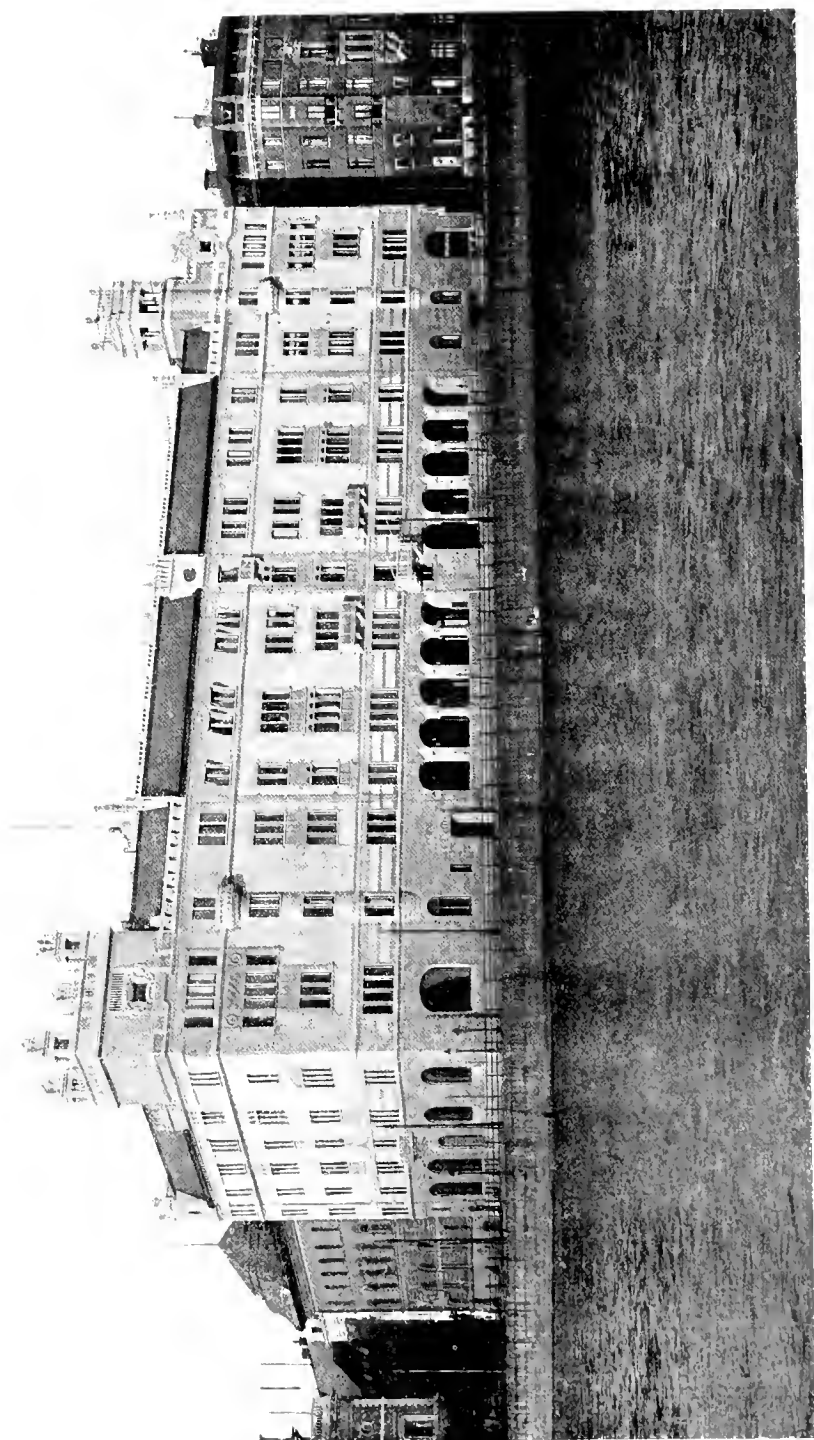
A capo dei Belgi, che a me sembrano assai più degli Inglesi e dei Francesi giovanilmente inventori, snellamente leggiadri ed arditamente liberi da influenze tradizionali e che, d'altra parte, giudico di gusto più castigato, di fantasia meno sbrigliata e d'invenzione più costruttiva degli Austriaci, troviamo il defunto Paul Hankar e Victor Horta.

In Austria, infine, è sorta, nello spazio di pochi anni, tutta una novatrice pleiade di architetti, che ha avuto per maestro Otto Wagner e che ha per più spiccato rappresentante Joseph Olbrich, chiamato nel 1899 dal giovane Granduca di Assia a fondare, insieme con altri sei artisti, la colonia di Darmstadt. Essa si è spinta molto, se non addirittura troppo oltre nella ricerca del nuovo, dell'inusitato ed anche dello strano, specie per quanto riguarda la decorazione, sovente di una vivezza chiassosa di colori e di una sovrabbondanza d'ornamenti floreali e figurativi alquanto intemperante e, sarei quasi per dire, barbarica. Spiacevole è quindi che il maggior numero dei nostri giovani architetti, che vogliono strapparsi all'imitazione greffa e stanca degli antichi modelli, abbiano scelto, come già fece il D'Aronco negli edifici della mostra torinese del 1902, per maestri costoro, piuttosto che imitare i novatori più equilibrati e sagaci di altre nazioni e piuttosto che seguire l'esempio del geniale siciliano E. Basile, il quale, pure procedendo animoso e sicuro nella via del nuovo, mai si distacca dalla limpida ed elegante visione italiana.

Fra tutti gli artisti arditamente rinnovatori dell'ora presente, che si affannano, con vivace entusiasmo e con lena infaticabile, per affermare e rendere vittorioso un nuovo stile o, per essere più esatti, un nuovo indirizzo architettonico, colui che, a parer mio, si è maggiormente avvicinato alla meta agognata ed ha saputo rivelare, più di ogni altro, un'originalità spiccatamente personale è uno Svedese: Ferdinand Boberg.

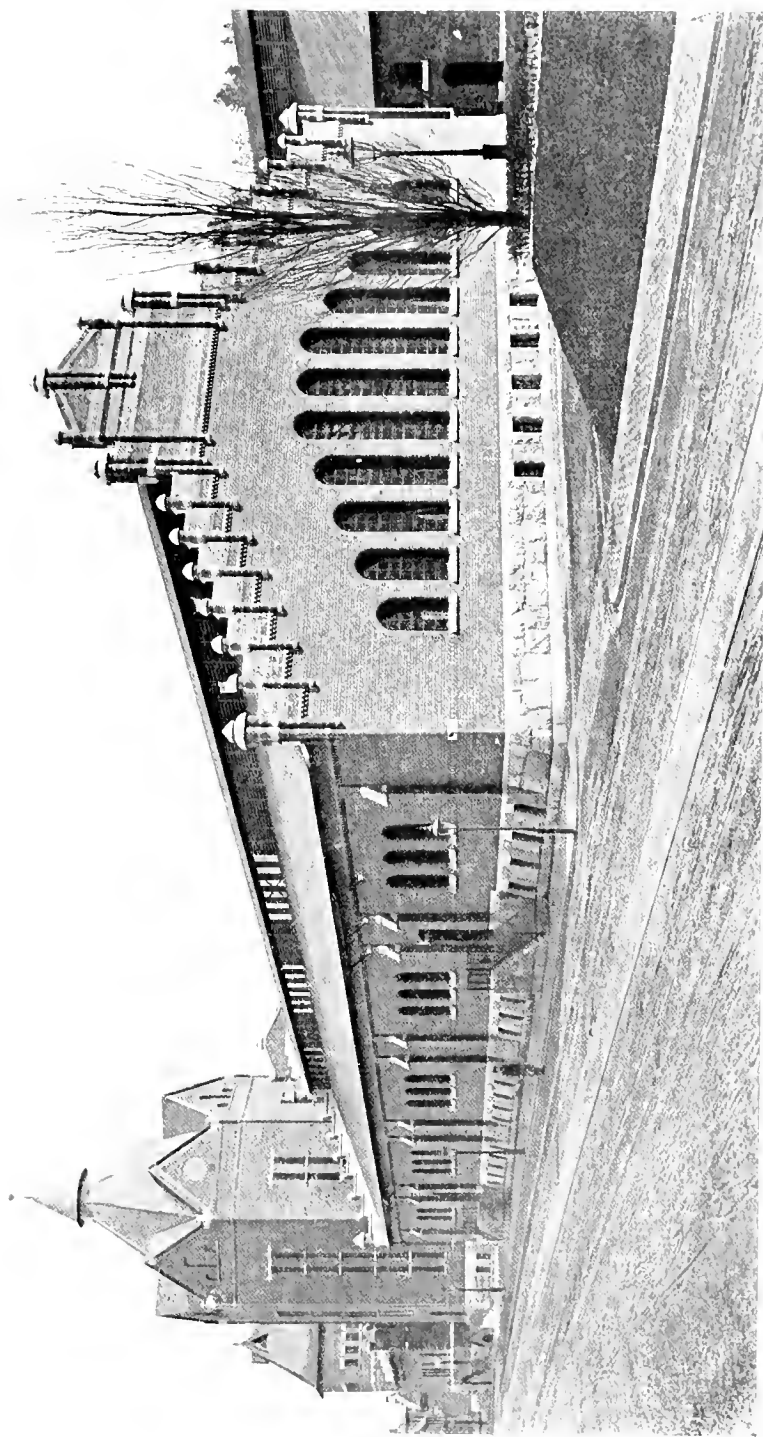


FERDINAND BOBERG — INGRESSO PRINCIPALE DEL PALAZZO ROSENBAD A STOCCOLMA.

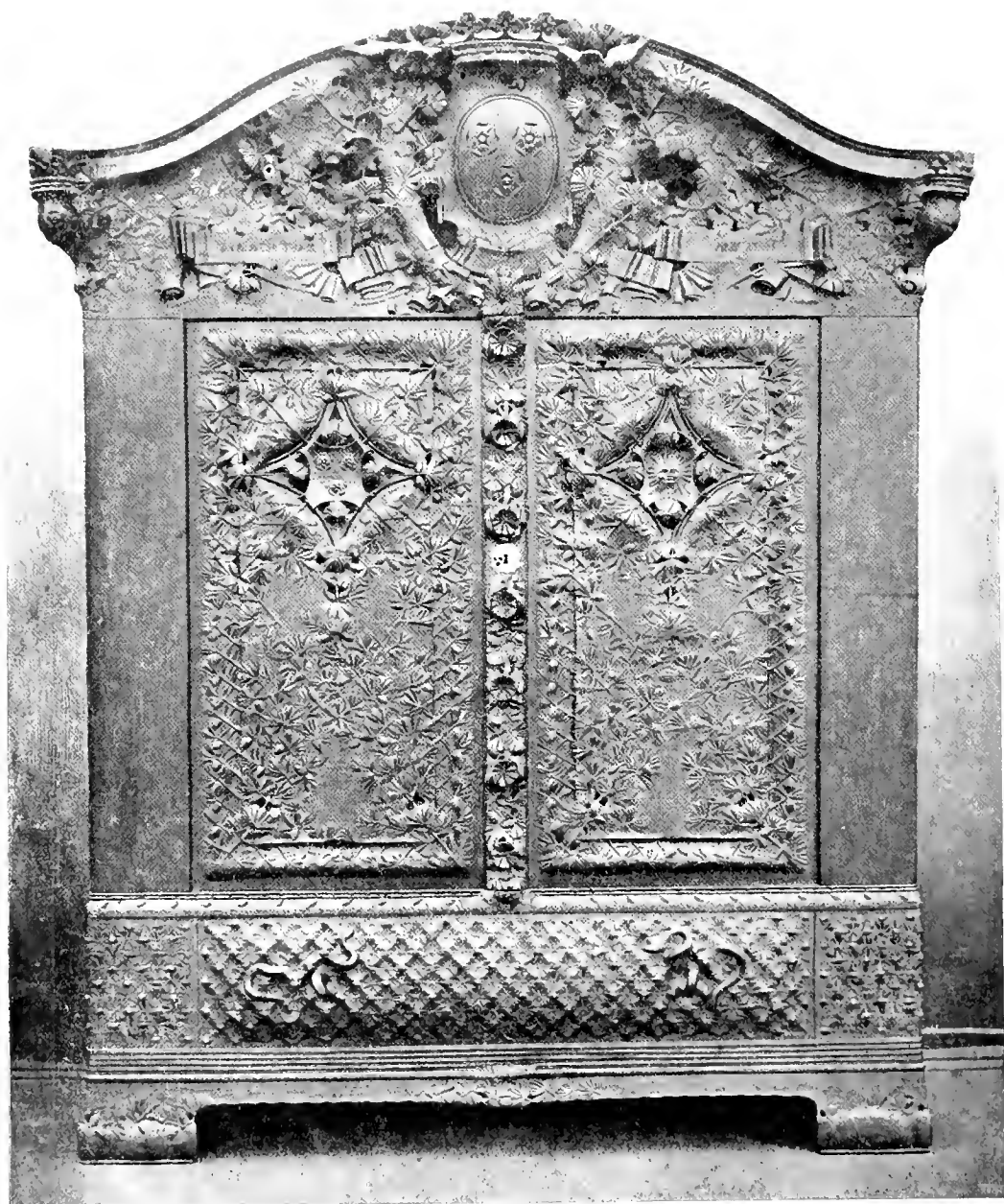


FERDINAND BOBERG — PALAZZO ROSENBAD A STOCCOLMA.

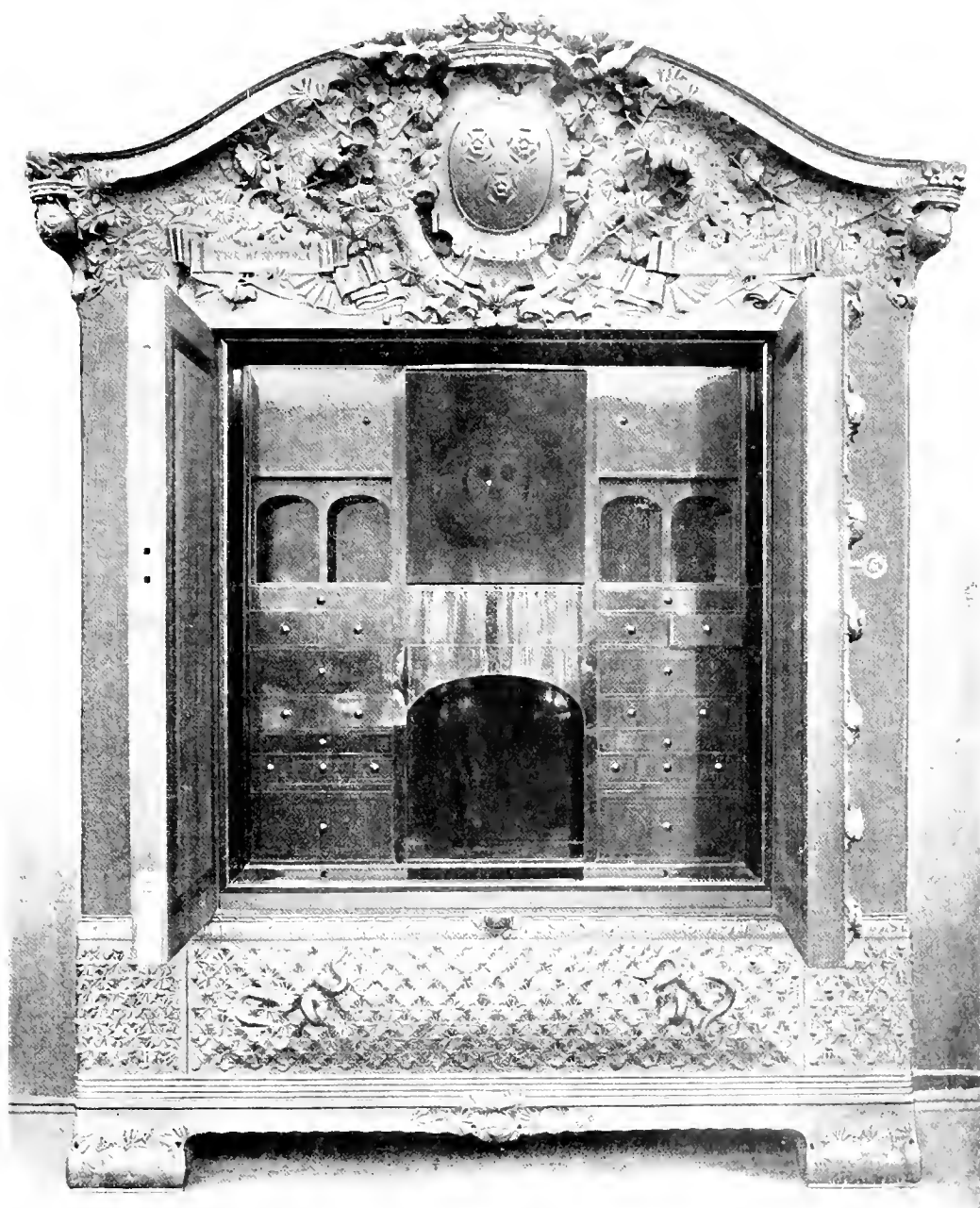




FERDINAND BOBERG — EDIFICIO PER L'OFFICINA DEL GAS A STOCCOLMA.



MAX SACHS -- ARMADIO SU DISEGNO  
DI FERDINAND BOBERG (CHIUSO).



MAX SACHS — ARMADIO SU DISEGNO  
DI FERDINAND BOBERG (APERTO).

Nato in Dalecarlia, la medesima provincia svedese che ha dato i natali al glorioso pittore, scultore ed acquafortista Anders Zorn, nel 1860, Fer-

ed in Italia e di conoscerne direttamente le gloriose opere d'arte.

Durante vari anni, egli, con laboriosità grande, si applicò alla pratica modesta ma assidua e cosenziosa dell'arte sua, rafforzando le sue conoscenze

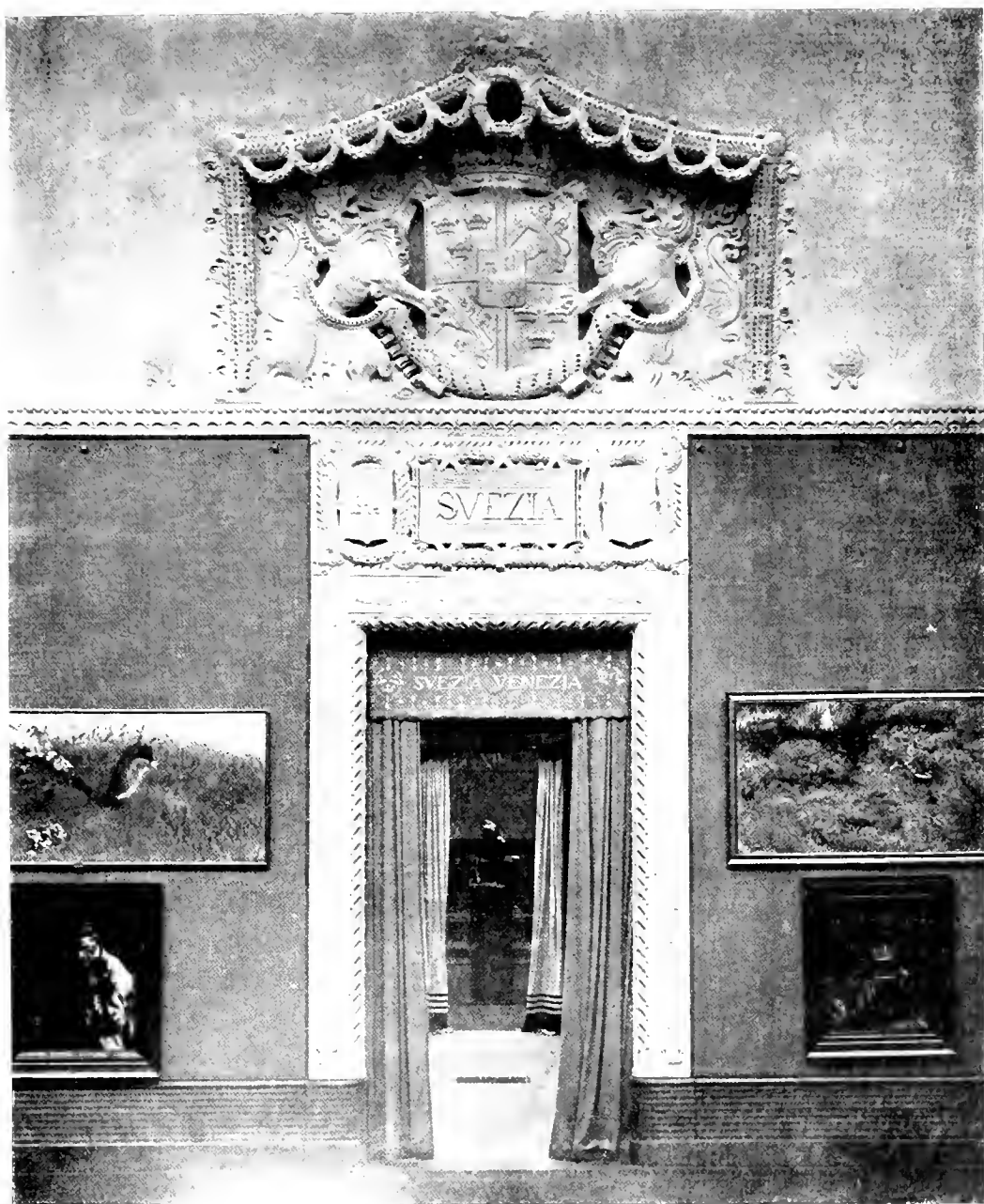


FERDINAND BOBERG — PORTICATO DEL PALAZZO DELLE BELLE ARTI ALL'ESPOSIZIONE DI STOCOLMA DEL 1897.

dinand Boberg compì brillantemente i suoi studi nella Scuola politecnica di Stoccolma dal 1878 al 1882 e poi dal 1882 al 1884 nell'Accademia di belle arti della medesima città, da cui uscì con una medaglia e con una borsa di viaggio, che gli permise di trattenersi per alquanto tempo in Francia

tecniche e preparandosi alle opere future di ardimentosa originalità con frequenti viaggi. Visitò così, dopo la Francia e l'Italia, la Norvegia, la Danimarca, la Germania, l'Inghilterra, la Russia, la Spagna, l'America del Nord e l'Algeria.

Fu l'esposizione di Stoccolma del 1897 che gli



FERDINAND BOBERG — PORTA DELLA SALA SVEDESE DELLA VI ESPOSIZIONE DI VENEZIA.



dette alfine l'occasione desiderata di manifestare la sua gagliarda e novatrice individualità, la quale doveva in seguito riaffermarsi sempre meglio in tutta una serie di costruzioni della capitale svedese, come ad esempio nella Stazione della luce elettrica, nella Banca nordica di credito e nella Borsa, che richiamano subito l'attenzione degli intenditori ed impongono loro l'ammirazione per l'evidente solidità statica, per l'opulenta maestà dell'aspetto e per l'elegante ed armoniosa sobrietà dell'ornamentazione concettosamente stilizzata.

Incaricato di disegnare e di far eseguire sotto l'immediata sua direzione vari degli edifici di detta mostra, fu nell'ideare il palazzo delle belle arti che il Boberg si addimostrò in particolar modo felice per genialità inventiva d'insieme e di particolari. Assai difficile, infatti, è l'immaginare qualcosa di più nobile, di più appropriato allo scopo e di più leggiadro del loggiato centrale di esso dai larghi archi poggiati su robuste colonne, dalla graziosissima decorazione di rami e foglie d'alloro e con in alto una larga striscia, formata di grandi stemmi e poi ancora più in alto una leggiadra balaustina, od anche della porta, la quale era sorretta da due pilastri rettangolari dai capitelli formati di fronde e foglie di melagrano garbatamente stilizzate ed era sormontata da una larga lunetta rabescata e con lo stemma regale nel centro.

Più robusti e massicci e ricordanti più da vicino le forme della Rinascenza nordica sono l'edificio della Banca nordica di credito, con le finestre a duplice o triplice scomparto, con la porta dalle piccole colonne torte e cogli obelischi ed il terrazzino pensile, che ne adornano piacevolmente la sommità, e l'altro delle officine elettriche, in cui è in ispecial modo caratteristico il basso portone arcuato, che fa ripensare all'entrata di un tunnel ferroviario, ma in entrambi sono pur sempre da lodare l'equilibrio delle proporzioni in ogni loro parte e lo sviluppo logico ed armonico di un unico e ben chiaro e preciso motivo architettonico, che la grazia dell'elegante ed acconcia decorazione, ora garbatamente naturalistica ed ora originalmente ispirata da strumenti affatto moderni, quali le vitree ampole delle lampadine ad incandescenza od anche i sottili fili elettrici, rende oltremodo interessante e gradevole allo sguardo.

Varie delle illustrazioni che accompagnano questo articolo valgono, meglio di ogni mia parola, a dimostrare ai lettori dell'*Emporium* come il valente

architetto svedese sappia, mentre piega con mirabile accorgimento la sua fantasia inventiva alle particolari diverse esigenze di ciascun edificio di cui gli venga affidata la costruzione, imprimergli un carattere spiccato di modernità, tenendosi sempre lontano dalle artificiose e scenografiche stravaganze, che discreditano non pochi degli odierni tentativi di rinnovazione architettonica presso tutti coloro i quali, pure non essendole ostili per gretta caparbia tradizionalistica, non sanno e non vogliono mostrarsi indulgenti per quella parte di intemperanza e di bizzarria giovanile, che quasi sempre accompagna una nuova formula d'arte.

\* \*

Fra i caratteri essenziali del nuovo indirizzo architettonico uno dei più singolari e più spiccati consiste, senza dubbio, nell'importanza grande accordata alla decorazione interna dell'edificio in stretta armonia con l'esterno. È esso che ha persuaso più d'una volta Ferdinand Boberg, così come l'inglese Voysey, il francese Plumet, il belga Horta, l'austriaco Olbrich ed il nostro Basile, a disegnare egli medesimo mobili, lampade, parati e tappeti.

Quale sapiente, delicato e squisito decoratore sia il Boberg lo hanno dimostrato in modo straordinariamente seducente gli addobbi così eleganti e giocosi e così leggiadramente curati in ogni minuto particolare che egli ha eseguito per la sezione svedese in due importanti mostre italiane: quella di Torino del 1902 e quella di Venezia del 1905. Chi, fra i numerosi visitatori di queste due esposizioni, non rammenta, con un vivo senso di riconoscenza estetica, l'impressione acuta di benessere e di letizia provata al primo entrare nell'una o nell'altra di esse?

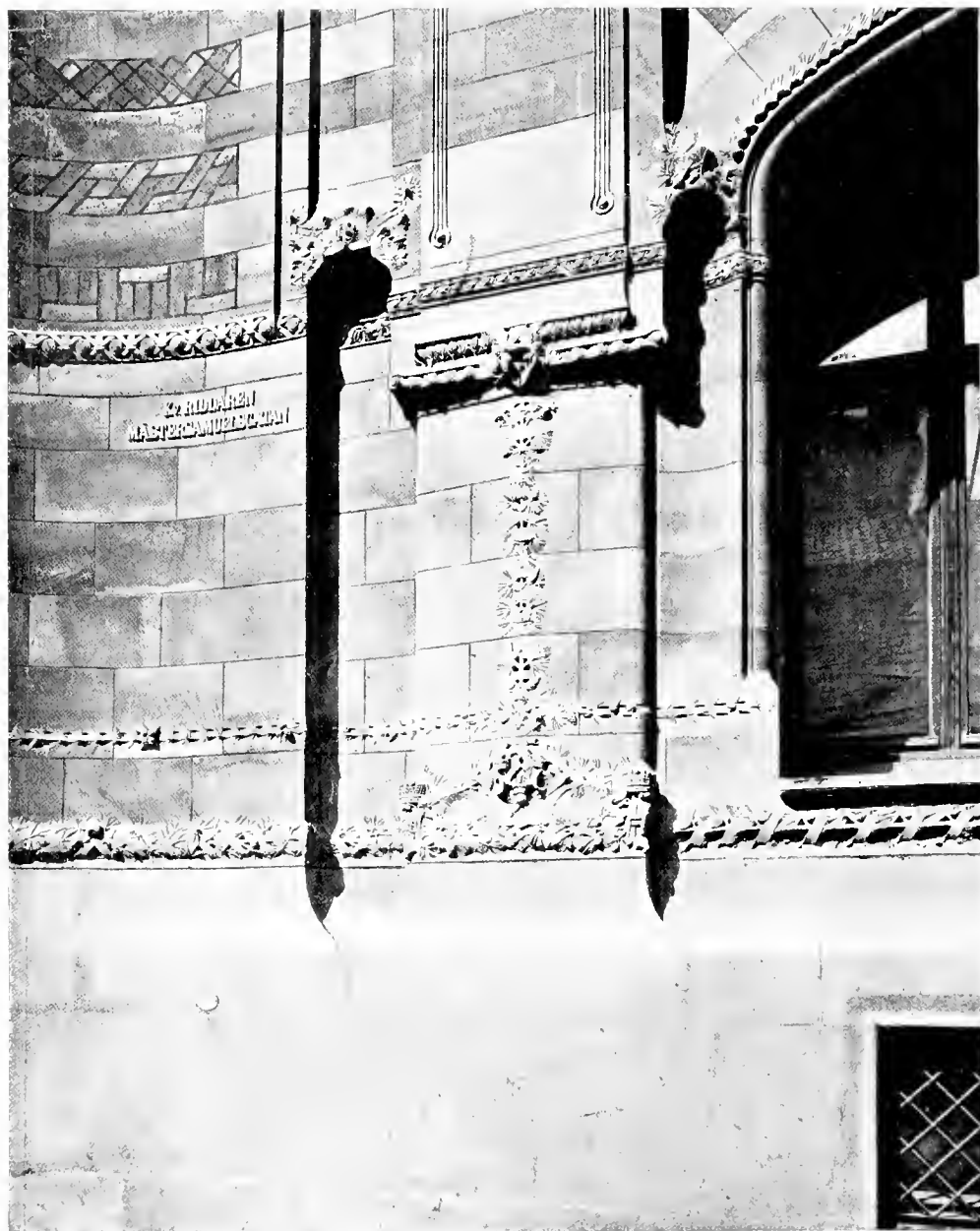
Le lampade di ferro, i vassoi d'argento, le rilegature di libri in pelle, adorni tutti di vaghi disegni araldici e floreali, che sono stati esposti in questi ultimi anni in Italia, dimostrano la geniale versatilità dell'ingegno di Boberg e ci spiegano perchè a lui ed ai ceramisti Wallander e Wennerberg sia, a buon diritto, attribuito il merito dello sviluppo tanto vario, rapido e brillante che le arti applicate all'industria hanno ottenuto, negli ultimi tre lustri, in Isvezia.

Ma è sopra tutto nei mobili che le sue doti di costruttore e di decoratore sonosi rivelate con spiccata efficacia: basterà che io rammenti, oltre le sedie decorate di stemmi in rilievo e di una gra-



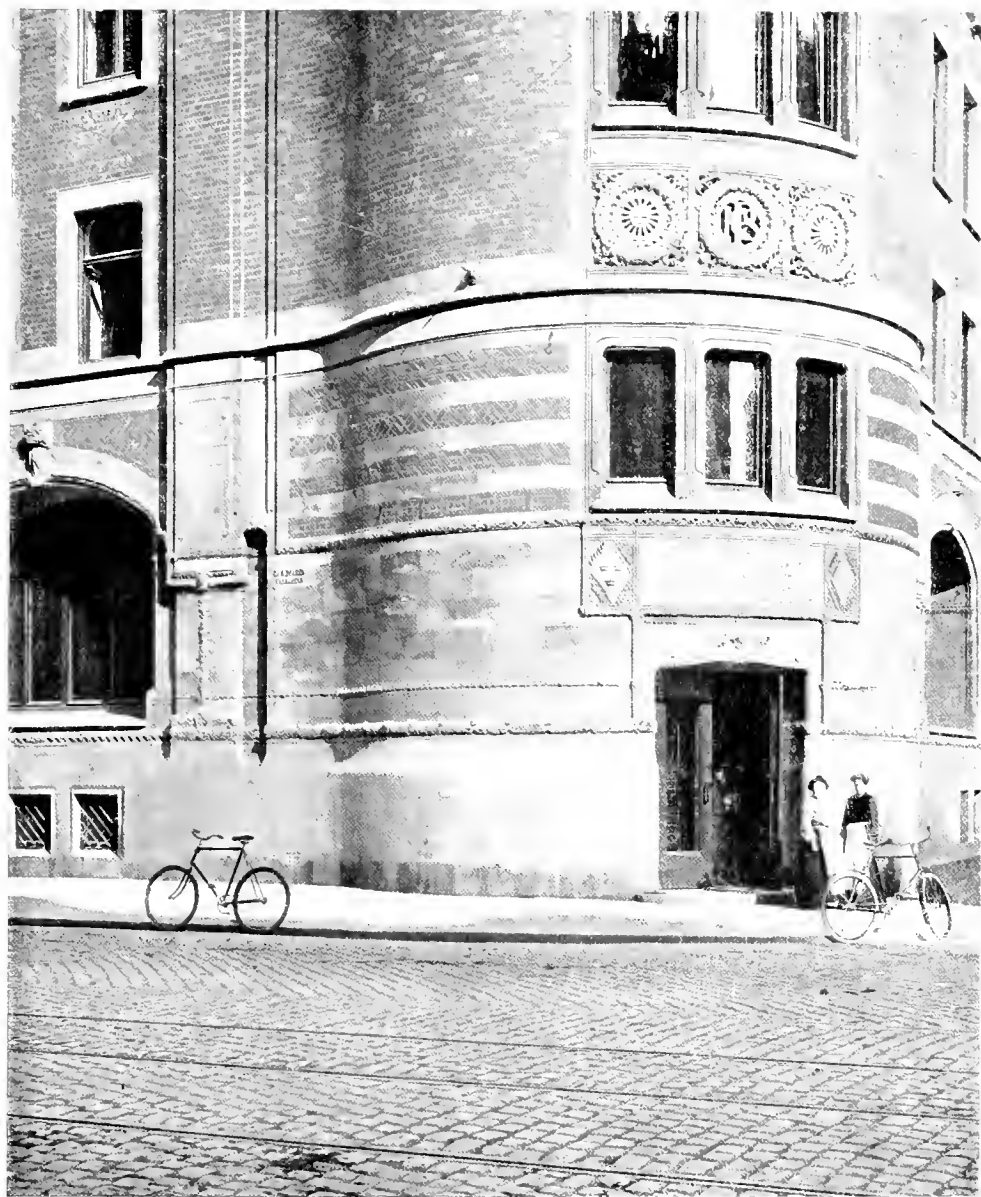
FERDINAND BOBERG — INGRESSO DELLA STAZIONE DELLA LUCE ELETTRICA A STOCOLMA.





FERDINAND BOBERG :

PARTICOLARE DEL PALAZZO DELLA POSTA A STOCCOLMA.



FERDINAND BOBERG :

INGRESSO LATERALE DEL PALAZZO DELLA POSTA A STOCCOLMA.

ziosa tinta grigio-turchinicia, esposte lo scorso anno a Venezia, il grosso armadio eseguito su suo disegno dall'esperto stipettiere ed intarsiatore di Stoccolma Max Sachs, che figurava nella torinese mostra d'arte decorativa, il cui interno a minuto e delicato lavoro di tarsia contrastava piacevolmente con l'esterno di costruzione massiccia ma nobilmente euritmica e di complicata ma non sovraccarica scoltura in legno, nella quale intrecciavansi, con accorto e squisito buon gusto, motivi naturalistici con motivi araldici.

Sia che lo si consideri come architetto, sia che lo si consideri come decoratore o disegnatore di

mobili o di oggetti di uso giornaliero, Ferdinand Boberg ci appare come uno dei più originali, più ingegnosi, più sani e più equilibrati rappresentanti dell'odierna rinascenza dell'arte decorativa ed è quindi oltremodo rincrescevole che egli non partecipi, sia anche con qualcuna delle minori fra le molteplici e sempre interessanti manifestazioni del suo talento in continuo fermento creativo, alla prossima mostra di Milano, in cui avrebbe di sicuro suscitate non meno fervide simpatie e non meno vivi entusiasmi che a Torino nel 1902 ed a Venezia nel 1905.

VITTORIO PICA.



PIATTO E VASO IN ARGENTO DELLA CASA HALBERG SU DISEGNI DI FERDINAND BOBERG.

## MUSICISTI MODERNI: ANTON BRUCKNER.



**I**NCHINARSI ad uno sconosciuto, o, quel che è peggio, ad un disconosciuto e proclamarlo grandissimo e collocarlo alto alto, è sempre stato, lo so, il modo più acconcio per indisporre il lettore. Di fatti, si è volentieri propensi ad esigere dalla critica ch'essa si occupi anzitutto e soprattutto degli autori e delle opere già conosciuti, di cui ciascuno parla e dei quali è di prammatica interessarsi. Ma è questo veramente il compito della critica? Non ha essa missione, sino a un certo punto, d'illuminare l'opinione pubblica e di servir di guida alle buone volontà? E il critico può egli provare una gioia più viva di quella di aver preconizzato un genio? La sua più effettiva ricompensa non sta, forse, nella parte, presto o tardi, a lui dovuta di diritto de' supremi omaggi, e quelli definitivi, finalmente, concessi al glorioso, cui il buon successo era ignoto?

Poichè è una legge che il buon successo escluda la gloria. Quante volte c'è *genio*, c'è trascuranza dell'esito, sprezzo del « si dice ». Cosciente od incosciente, il genio che arreca sempre un fatto o un verbo nuovo, sfida fatalmente i pregiudizi e viola la pubblica opinione. È in tal modo, che esso manifesta la propria forza e s'impone come un dominatore. Ed è pure a cagione di ciò che, se il buon successo non sopravvive, la gloria è, il più delle volte ed oggi più che mai, postuma.

Quella del Bruckner comincia soltanto ad apparire su l'orizzonte dell'arte; il suo nome è appena se spunta nella storia della musica. L'oscurità nella quale vegetò, durante la sua vita, si spiega oggi e con ragioni che non sono tutte d'ordine musicale. Si pensa benevolmente che Bruckner sia stato a Vienna lo sfortunato rivale di Brahms: ed è vero, ma non precisamente nel modo che si crede. Conviene innanzi tutto sapere che Brahms non aveva ancora scritto alcuna sinfonia, quando Bruckner faceva eseguire la sua *seconda* per la chiusura dell'Esposizione universale di Vienna del 1873. Non fu, dunque, punto per favoritismo verso il suo

pupillo Brahms che il famoso critico Edoardo Hanslick troncò la sua rassegna su quel concerto alla sinfonia del Bruckner, con l'ingiurioso pretesto « che egli non voleva ritornare su l'*affronto* che era stato fatto alla sala del *Musickverein* »: era già una sistematica denigrazione; si trattava di una lotta di partiti. Il Bruckner, infatti, tra la sua prima e la sua seconda sinfonia, aveva assistito alla prima rappresentazione di *Tristano e Isotta* a Monaco (10 giugno 1865); stretta conoscenza col circolo Wagner e il maestro lo aveva proclamato « il sinfonista dell'avvenire ». Occorre riportarsi a quell'epoca di lotta acerrima, per poter comprendere sino a qual punto quella distinzione concessa al nuovo venuto e la sua affiliazione wagneriana, dovessero bastare ad alienargli tutti coloro che, in musica e specialmente a Vienna, non riconoscevano o, piuttosto, non volevano riconoscere il Wagner. In nome dei classici, delle regole fisse e della musica assoluta, l'Hanslick determinò, dunque, il silenzio intorno al Bruckner, il quale, spinto avanti unicamente dal gruppo dei *wagneriani*, non poté mai giungere sino al gran pubblico, che il solo nome del maestro di Bayreuth bastava a rendergli ostile. Frattanto, come nessuno è profeta in patria, Vienna s'era abituata, con Mozart, Schubert, Beethoven, a ignorare i propri grandi uomini. Il più curioso della storia sta in questo: che il Brahms abbia precisamente dovuto al suo rivale Bruckner la buona sorte di venire scelto, in difetto di meglio, dall'Hanslick, per essere contrapposto al wagnerismo, quale continuatore della tradizione classica.

Sprezzato come wagneriano, neppure da questa parte il Bruckner rispose alle speranze fondate sopra di lui: egli abbracciava bensì le novazioni wagneriane, ma non si occupava di alcun connubio tra la poesia e la musica, non componeva nè *lieder*, questa prima tra le forme drammatiche; nè melodrammi, nè solamente poemi sinfonici. Dei *lieder*, diceva, sarebbe stato capace di scriverne al pari d'ogni altro, ma nol voleva. In realtà, il Bruckner non era probabilmente fatto per cesellare sonetti

musicali: era un gigante, il quale non s'esprimeva a proprio bell'agio, se non col mezzo di una orchestra completa, la più possibilmente completa. Egli avrebbe certamente scritto un'opera, se avesse potuto rinvenire un secondo soggetto come *Lohengrin*, ma gli sarebbe precisamente occorsa un'azione quasi mistica; la sua musica, che abbonda di movimenti d'una ineffabile tenerezza, non era adeguata, per altro, a commentare, parola per parola, le passioni umane, a rimanere costretta entro i limiti dell'azione scenica; la sua meditazione tutta claustrale era riservata ad altri voli. E, quanto ai poemi sinfonici, egli non vi si è mai provato; certi suoi discepoli spinsero il funesto loro zelo, in un dato momento, sino a porgere delle letterali interpretazioni delle sue sinfonie, ad aggiunger loro de' testi esplicativi, postumamente ideati; la lodevole intenzione, intesa a renderle più facilmente intelligibili, a farle meglio accettare dal pubblico, naufragò sotto il ridicolo e rischio di compromettere maggiormente ogni cosa. Di simile tentativo, rimane il titolo di *Romantica* affibbiato alla IV sinfonia, senza che sia meglio appropriato ad essa che alle altre.

Bisogna riconoscerlo schietto: in un'epoca nella quale il Wagner reputava la forma sinfonica totalmente esaurita e il Liszt credeva rigenerarla col dramma e la descrizione, sotto forma di poemi sinfonici; il Bruckner, benchè adottasse le nuove formule, rimase nel regno della musica pura, continuando, con l'ingenuo impulso del genio, la tradizione classica! Lunge dal rinunciare alla forma beethoveniana accettata, egli si studia d'aggiungervi gli elementi recentemente conquistati e d'avverare su i propri predecessori un movimento esattamente analogo a quello che ciascuno di questi, Haydn, Mozart, Beethoven, attuò su i propri.

Ma prima ancora di cominciare a scrivere, il Bruckner aveva acquistato grande fama come organista: i buoni successi da lui conseguiti a Vienna, la vittoria riportata su tutti i partecipanti al concorso internazionale d'organo tenuto a Nancy (1869), l'entusiasmo che desta a Parigi, persino in Notre-Dame e all'Alberthalle di Londra, dove si produce in undici concerti (1871), lo hanno reso celebre e l'Austria è orgogliosa di lui. Le sue improvvisazioni specialmente attestano una sì eletta ispirazione, un sì fine buon gusto, una scienza sì profonda, ch'egli viene ufficialmente considerato come il più grande organista del suo tempo. E

questo fece torto al compositore. Allorchè lo si vide farsi innanzi con le sue sinfonie, si credette ad una vanità d'organista, desideroso di lasciare un ricordo delle sue ore ispirate, e gli sviluppi, onde egli meravigliava con l'organo, vennero, come parti d'opere scritte, accusati di soverchia diffusione e prolissità. Oggi ancora, scrittori completamente bruckneriani, stimano far bene designando quelle memorabili improvvisazioni come la *sorgente* delle opere successive e danno a queste il vanto d'averci serbato un riflesso monumentalizzato delle felici trovate che il fuoco della ispirazione poneva sotto le dita dell'organista! Parrebbe, invece, più logico e più semplice lo ammettere che la ispirazione stessa, che si traduceva in magnifiche improvvisazioni, sapienti e ponderate, su l'organo, abbia fornito all'artista, a mente riposata, altrettante trovate, motivi e sviluppi non mauco ben coordinati. E la miglior prova di ciò sta in questo: che, fattosi vecchio ed avendo rinunciato alle sue funzioni d'organista, il Bruckner scrisse ancora una sinfonia, che è la più bella, la più ispirata, ed anche la più audace e la più fresca di tutte.

Per finire con queste controversie, che null'acquistan di nuovo dall'essere rinnovate, riguardo al Bruckner, rammentiamoci soltanto che Mozart, ai suoi tempi, veniva dichiarato tumultuoso, incomprendibile; rammentiamoci che Carlo Maria Weber pubblicava *edizioni corrette dei corali* di G. S. Bach, e che lo stesso Weber, creatore dell'opera romantica, rimpiangeva nell'*Eroica* « la mancanza di chiarezza, di lucidità, d'andamento passionale ». E non dimentichiamo che Berlioz giudicava capricci inesplicabili certe licenze di Beethoven, quale l'entrata del corno con la tonica su un accordo di dominante, in quella medesima *Eroica*, o l'aggregazione di tutte le note della gamma in una semplice *sospensione* in tale accordo della IX sinfonia; e che, finalmente, aperto lo spartito del *Tristano*, non andava oltre il preludio, stimando che quelle note gittate là sulle loro appoggiature non fossero musica!

Il Bruckner del pari non poteva essere compreso a prima giunta. E nondimeno, s'egli è parso uscire dai limiti tradizionali della sinfonia e violarne la forma classica, non lo ha fatto più del Beethoven, allorchè scrisse, dopo le due prime sue sinfonie, l'*Eroica*, o, dopo la IV, la V, la *Prometea*. Il genio che crea le regole, le modifica pure, le estende e le rinnova; egli anticipa sul

proprio tempo; è d'uopo, dunque, inalzarsi sino a lui per comprenderlo. Allorchè si penetra il pensiero del Bruckner, allorchè lo si analizza, esso si mostra d'una logica tanto severa, la filiazione degli episodi laterali al tema principale d'una sì immediata ed organica concatenazione, che l'architettura

arte non è mai stata, in lui, direttrice del lavoro, scopo ultimo del suo ingegno; ma, invece, piegata sempre alla espressione del suo intelletto e dell'anima sua, alle esigenze del suo discorso. Se, d'altro cauto, egli ha osato servirsi d'armonie inusitate, inaudite prima di lui, ciò è avvenuto per de-



*Dr. A. Bruckner*

ANTON BRUCKNER.

dei diversi suoi movimenti ne attinge una potenza imperativa e piena; essa si impone. Lo si è anche rimproverato quasi d'essere stato il più forte contrappuntista del suo tempo; solamente, egli lo fu al modo stesso di Bach, il musicista-poeta, vale dire che codesto è un nulla in confronto della fecondità melodica e dei tesori di sentimento ch'egli ha prodigato a ciascuna voce della sua orchestra. Tale rigidità scolastica, tale suprema valentia di

duzione logica e rigorosa applicazione delle leggi musicali, non mai per vana ricerca di nuovo e amore di bizzarria.

L'intera sua produzione non comprende un'opera che possa chiamarsi *di divertimento*. Uscito dalla sua provincia, egli permane sino alla fine uomo primitivo, estraneo ad ogni intento di voga, vivente al di fuori d'ogni corrente intellettuale, nulla comprendendo di ciò che concerne il gran

mondo. Cominciò con lo scrivere messe, continuò con delle sinfonie, un quintetto e grandi opere corali; non lasciò un solo pezzo per pianoforte, non una sonata, nemmeno un concerto. Egli è che i suoni non erano per lui un mezzo di espandere i suoi lagni; evidentemente, la momentanea disposizione traspariva nell'opera in via di composizione, ma il Bruckner non ha mai cantato le sue proprie pene; la musica usciva da lui con voce onnipotente, con una forza veramente profetica ed egli non era che l'interprete d'una ispirazione, che si potrebbe dire divina.

La biografia del Bruckner non è meno interessante della sua opera, dappoichè, come in lui, ben di rado siasi riscontrata la perfetta unione dell'uomo con l'artista.

Egli nacque il 5 settembre 1824 ad Ansfelden, presso Linz (Alta Austria), primo di dodici figliuoli; suo padre era un maestro di scuola, come quello di Schubert; sua madre, stiriana, gli tramandò, senza dubbio, un retaggio musicale. Contava dodici anni alla morte di suo padre e dovette stimarsi ben fortunato di venir raccolto, per fare i suoi studi, dal convento degli agostiniani di Saint-Florian, a Linz. In capo a due anni, egli può occupare un posto di *Unterlehrer* (sotto-maestro di scuola) di villaggio: ciò gli rendeva allora *due fiorini*, circa cinque franchi il mese; egli guadagna il resto di quanto gli occorre per vivere accompagnando lo strimpellatore del luogo, allorchè fa ballare i paesani!... Come trovare il nesso tra que' ballabili e i *trio* de' suoi *scherzi* di sì melodica giocondità e di tanta vivacità di ritmi e d'una freschezza di colorito tanto rusticana?!... De' litigi coi villici lo fanno traslocare a Kronsdorf, presso Enns, dove ha un pianoforte a sua disposizione; egli vi contrae un'amicizia che durerà tutta la sua vita col parroco di Steyr, la città vicina, i cui organi godevano già una certa fama. Nel 1845 è nominato professore, poi organista supplente al convento di S. Florian. In quel tempo, egli suonò, per dieci ore il giorno, il pianoforte e, per tre, l'organo; così, nel 1853, può sostenere un brillante esame a Vienna e, nel 1856, guadagna, *per concorso*, il posto di organista nella Cattedrale; nel novero de' suoi competitori trovavasi, tra gli altri, certo G. Preyer, ch'era stato suo esaminatore a Vienna. Ed eccolo nel proprio elemento! Furono anni felici per lui, i più felici della sua vita. Il vescovo Rudigier lo prende in affetto, lo protegge e lo autorizza a usare delle sue

vacanze del Natale e di Pasqua per recarsi a Vienna a prendere lezioni da Simone Sechter, severo teorico, di cui Schubert, poco prima di morire, aveva voluto divenire allievo. Nel 1860, Bruckner sostiene al Conservatorio di Vienna l'esame di contrappunto e tratta in tal modo la fuga, su la quale deve improvvisare, che uno degli ispettori, Herbeck, esclama: « Toccherebbe a lui d'esaminare noi stessi! ». Non dimeno il Bruckner stima opportuno continuare ancora due anni i suoi studi, quello dell'istrumentazione soprattutto, e, al pari di Beethoven, attese l'età dei trent'anni, (« bisogna essere maturi, tutto sta in ciò » diceva egli) prima di scrivere la sua prima sinfonia, e non è che a quarant'anni che il nostro compositore *si permette* di cimentarsi in un'opera importante, la prima messa. Raro esempio di probità artistica! Ha la rivelazione del *Tannhäuser* al teatro di Linz, poi, a Monaco, fa la conoscenza di Wagner e di Hans di Bulow. Con la protezione di Herbeck, che, durante vent'anni, fu il principale moderatore della vita musicale a Vienna, il Bruckner è chiamato alla capitale nel 1868 ed ottiene il posto d'organista della cappella di Corte e le cattedre al Conservatorio di organo, d'armonia e di contrappunto, cattedre che occupò pel corso di ventitrè anni. Ma la sua gioia è di breve durata; intorno a lui s'attortigliano sorde invidie e mene tortuose, ed egli ha l'anima troppo semplice per trarsi d'impiccio in mezzo a tanti intrighi. Lo stesso anno 1868, la prima sinfonia non ottiene alcun successo a Linz; egli se ne consola con una seconda messa, eppoi una terza nel 1869. Viene, in seguito, il suo viaggio trionfale a Nancy, Parigi e Londra: nel 1872, appare la sua seconda sinfonia, leggiadra, primaverile e piena di grazia viennese. Nella terza, la individualità del Bruckner si afferma con l'uso di temi di fanfare tradizionali e solenni, che rimangono la sua caratteristica; Wagner ne accetta la dedica. La composizione della quarta e delle seguenti va dal 1874 al 1880; è pure il tempo, nel quale una falange di suoi fedeli ammiratori promuove l'esecuzione delle sue opere ai concerti del *Wagnerverein*; il 20 febbraio 1881, la sua quarta sinfonia vi ottiene un successo entusiastico; l'11 gennaio 1883, dopo l'esecuzione della sua sesta, egli viene richiamato innumerevoli volte, e gli applausi gli riescono cosa tanto nuova ch'egli non sa come staccarsene; dopo la settima (1886) lo stesso Hanslick dovette confessare che non gli era mai accaduto di vedere un compositore richia-



# Trio

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Clarinet in Bb  
Clarinet in A  
Bassoon  
Bassoon  
Horn in F  
Horn in F  
Trumpet  
Trombone  
Trombone  
Cello  
Viola  
Violoncello  
Double Bass

pina  
1  
2  
3  
4  
5  
6

PRIMA PAGINA DEL "TRIO", RIPUDIATO DELLA IX SINFONIA.

(AUTOGRAFO MUSICALE DI A. BRUCKNER).

mato quattro o cinque volte dopo ciascuna parte d'una sinfonia. La quinta, il cui finale a doppia fuga è una delle cose più colossali che, in musica, noi conosciamo, il Bruckner non l'ha mai sentita. La sesta, sconcertante dopo le altre, tutta sfumature e delicatezze, fa in certo qual modo l'impressione della quarta di Beethoven, tra l'*Eroica* e la sinfonia



MONUMENTO A BRUCKNER NEI GIARDINI PUBBLICI DI VIENNA.  
(BUSTO DI TILGNER).

in *ut minore*. L'ottava, quella prediletta del maestro, data da Nikisch a Lipsia, da Levi a Monaco, da Mottl a Karlsruhe, fu la prima che gli valse la notorietà e lo fece pienamente conoscere come compositore; lo *scherzo* da solo sostiene la parte dell'*allegretto* della settima, nell'opera di Beethoven. Dietro personale intervento dell'arciduchessa-poetessa Maria-Valeria, l'Imperatore fa asse-

gnare, al Bruckner l'insegnamento dell'armonia all'Università, la quale, nel 1891, gli conferisce il titolo di dottore *honoris causa*. Un tale titolo stava molto a cuore al buon *Schulmeister* d'un tempo; nondimeno, se gli omaggi giungono da tutte le parti, se gli piovono ora le distinzioni onorifiche, l'indebolimento degli anni e l'infermità s'aggiungono all'amarezza della delusione a rattristare i suoi vecchi giorni. Per altro, nel 1892, una vivissima soddisfazione gli viene procacciata dalla Società Filarmonica col dare, ne' suoi concerti in abbonamento, una prima esecuzione della sua ottava sinfonia, non appena finita: in essa, egli accastella, di nuovo, un'architettura sonora, grandiosa, nella quale i temi formidabili delle diverse parti raggiungono, sovrapposti a tre e quattro piani, un assieme finale di eccezionale grandiosità.

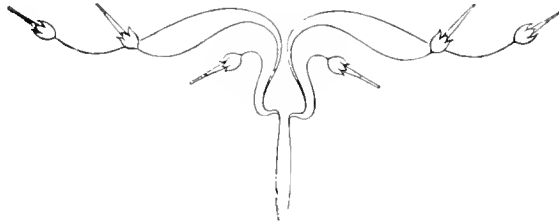
La nona doveva rimanere incompiuta. Una sera dell'inverno 1895, il vecchio maestro non poté più salire lo scalone dell'Università e noi lo rivedremo sempre accasciato e accuorato in fondo ai gradini su di una sedia apportatagli in fretta, circondato dalla divota sollecitudine della sua vecchia governante e, nullameno, come abbandonato e solo in mezzo a quanti andavano e venivano. Il corso delle sue lezioni era finito. La costante benevolenza dell'Imperatore gli procacciò un rifugio nelle dipendenze del Belvedere. L'ultima volta che là lo vedemmo, egli lavorava all'*adagio* della sua nona sinfonia: doveva essere il suo canto del cigno, il suo addio alla vita. Sentendo che le forze lo abbandonavano, il Bruckner scrisse, come sua ultima opera, con quella fede e quella pietà che avea serbato durante tutta la sua vita, una dedica.... « al buon Dio », pregandolo di gradire, ov'egli non potesse comporre il finale, che vi si supplisse con la esecuzione del suo *Te Deum*. Disgraziatamente — qui bisogna dire « disgraziatamente » — l'*adagio* si riconosce così bello, così elevato, così pieno di dolce abbandono e ispirato ad una sì ammirabile rassegnazione, che si giudica inutile di conformarsi alle ultime volontà del maestro, e si finisce la sinfonia con quell'*adagio*, adducendo il pretesto che gli schizzi lasciati per la introduzione del *Te Deum*, onde collegarlo alla sinfonia, non sono bastevolmente inoltrati e non sufficienti alla ricostituzione di quelle poche pagine che s'indovina, per altro, essere affatto degne dell'inno ammirando.

Il Bruckner è morto l'11 ottobre 1896. Cinque anni dopo la sua morte, che lo colse a 72 anni, in

un articolo del 1901, un critico della fama di P. Lalo nel *Temps* lo classificava ancora tra i « giovani » in compagnia d'un Mahler e d'un Schillings; e un altro critico della competenza di P. Dukas, nella *Gazette des Beaux-Arts*, lo tratta molto sdegnosamente di *Kapellmeister*, mentre il povero uomo non s'ebbe mai una orchestra a sua disposizione. Finalmente, opere volgarizzatrici altrettanto complete, quanto ben compilate, quali quelle del Pochhammer e del Lavignac, non contengono, nelle più recenti loro edizioni, nemmeno il nome del musicista. Soltanto lo scorso autunno, lo scrittore monachese, dott. Rud. Louis, pubblicava la prima biografia che offre un compendio generale della vita e delle opere del Bruckner e, soprattutto, un ot-

timo quadro dell'ambiente in mezzo al quale egli ha lottato e si è svolto, nell'attesa della grande opera definitiva, in due volumi che Aug. Göllerich, l'allievo e biografo di Liszt, sta apparecchiando. Nondimeno, da circa tre anni, l'apparizione del nome di Bruckner sui programmi dei concerti è divenuta un fatto normale, per non dire già naturale; il Kaimsaal di Monaco organizzò persino il 20 e 21 febbraio 1905 un festival consacrato ad una scelta esclusiva di sue opere. Man mano che esse saranno meglio conosciute, che ci diverranno più familiari, si avvicinerà il giorno, in cui il Bruckner sarà proclamato l'ultimo dei sinfonisti *classici*.

MARCEL MONTANDON.



## ARTE RETROSPETTIVA:

DI ALCUNI QUADRI CUSTODITI NELLA CITTÀ DI ZARA E ATTRIBUITI AL CARPACCIO.



L. Carpaccio è soggetto inesauribile del quale nessuno si stanca. Le bellezze recondite della sua arte semplice e forte sono amate da quanti alle seduzioni del colore e della forma e alla fastosa eleganza del Risorgimento maturo preferiscono quella fresca gagliardia, che segna nel Quattrocento il primo fiorire della pittura veneziana, e quella semplicità, che, nell'arte come nella vita, è sinonimo di sincerità e di schiettezza. Il nome di questo soave illustratore della leggenda e della vita è particolarmente circondato da un'amorosa tradizione di affetto sull'opposta sponda dell'Adriatico, là dove si credeva avesse egli veduto la luce, là dove ancora palpita l'anima veneziana. Ma l'amore dell'Istria per il Carpaccio non era fatto solamente d'orgoglio per una gloria paesana. Parecchi anni or sono, ho creduto anch'io che il grande pittore fosse nato a Capodistria, e mi parve allora bello rivendicare questa gloria italiana ad una terra che è e vuol essere italiana. Ma la storia è la grande omicida degli ideali, e, dopo circa un quarto di secolo, l'esame e lo studio dei documenti maturarono in me la convinzione che il Carpaccio fosse veramente veneziano. Per un istante credetti che l'Istria potesse sentir con rammarico e quasi con giustificato dispetto la voce, forse importuna, di chi con meticolose indagini spezzava quel caro vincolo di arte e di gloria che la univa alla vecchia Venezia, quando dal dubbio increscioso mi tolse la voce generosa di un figlio dell'Istria stessa, venerato interprete del pensiero dei suoi compatriotti. Così infatti parlò Paolo Tedeschi: « Confesso mi arrendo alla verità. In ogni caso a Capodistria restano altre glorie incontestate ». E Riccardo Pitteri, il poeta alto e gentile di Trieste: « Capodistria è sì legittima figlia di Venezia che non ne ha rammarico, ma quasi maggior gloria ». È vero; l'anima di Venezia è sempre strettamente unita all'Istria, e il nome della città dei Dogi si ripercuote ancora lungo la curva del sonante Adriatico. La civiltà di San Marco vive tuttora nelle

terre, che furono già veneziane, con monumenti che il tempo e le barbarie non valsero ancora a distruggere, con tradizioni che non muoiono, col dolce linguaggio piantato con profonde radici tra quei popoli generosi. Le provincie dell'Istria e della Dalmazia furono soggette alla Repubblica non per consuetudine di obbedienza servile, ma per sentimento d'amore, e il gonfalone dell'Evangelista ebbe dai Dalmati di Perasto quel tributo di onore e di compianto, che nessun'altra insegna di governo defunto si è finora meritato. Il suburbio della città delle isole non era limitato dagli orli paludosi della sua laguna, ma si protendeva giù per il vasto Golfo, dove il leone simbolico non portava solamente il fragore delle sue armi, ma la luce della sua arte.

La Dalmazia, come l'Istria, sentì infatti come un'irradiazione dello splendore artistico, che illuminò Venezia nel periodo della Rinascita. Parecchi insigni dalmati e istriani offrirono a Venezia il tributo del loro ingegno, come rivi minori confluenti al gran fiume regale, e molti artefici veneziani abbellirono con le loro opere l'Istria e la Dalmazia, che vantano quadri di Tiziano, di Palma seniore, di Tintoretto e di altri maestri di quella fulgida scuola. Così non l'Istria soltanto, ma anche la Dalmazia sembra possa mostrare con orgoglio dipinti di Vettore Carpaccio.

Intorno ai quadri, che esistono in Dalmazia e che sfuggirono alle indagini del compianto Ludwig e mie, richiamò la mia attenzione il dottor Giacomo Čika, un croato che ama l'Italia e l'arte, noto per alcuni eccellenti scritti letterari, pubblicati in italiano sotto lo pseudonimo di *Jaksa Cedomil*. E non solamente il Čika, il quale gentilmente mi fornì tutte quelle notizie che la mia curiosità richiedeva, io debbo ringraziare, ma anche Monsignor Matteo Dvornik, Arcivescovo di Zara, e il Municipio di quella nobile città. L'Arcivescovo fè recare nell'Episcopio dalla oscura sagrestia del Duomo le sei tavole, che furono riprodotte dal valente fotografo Tomaso Burato, per commissione del Municipio, che volle con liberal

cortesìa offrirmi le belle e nitide fotografie. Ho creduto di non dover tardare a far conoscere questi quadri, che agli italiani cultori dell'arte son quasi ignoti, quantunque se ne trovi menzione in pa-

« poi quello di S. Martino Vescovo, eretto dall'abate e canonico Martino Mladossich l'anno 1480, la cui pala del famoso Vittore Carpaccio « si componeva delle sei tavolette, che attualmente



TAVOLA D'ANCONA D'ALTARE ATTRIBUITA A VETTORE CARPACCIO — DUOMO DI ZARA.

(Fot. Burato).

recchi libri che s'occupano della Dalmazia.

Così, nella *Zara Cristiana*, l'arcidiadono Carlo Bianchi, descrivendo l'interno della Basilica, com'era nel 1780, prima cioè che fosse rinnovata, scrive: « Nella navata sinistra, a destra di chi entra, per primo si presentava l'altare di S. Margherita...

« adornano la cappella di S. Anastasia ». Le sei tavolette rappresentano S. Martino Vescovo, S. Paolo eremita, S. Pietro, S. Paolo, S. Anastasia e S. Simone Profeta <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> BIANCHI, *Zara Cristiana*, vol. I, pp. 97, 98, 103. Zara, Woditzka, 1877.



S. ANASTASIA — TAVOLA D'UN'ANCONA ATTRIBUITA AL CARPACCIO,  
DUOMO DI ZARA. (Fot. Burato).

La principal fonte del libro del Bianchi fu il manoscritto di un anonimo zarantino, che tratta delle *Antiche memorie della patria nostra*, e si conserva presso la famiglia Filippia Zara. Ma non qui il Bianchi attinse le notizie intorno ai quadri attribuiti al Carpaccio, che, per quanto mi assicura il Cùka, non sono neppur ricordati nel manoscritto citato. E pure l'anonimo, scrivendo nel 1780 circa, non avrebbe dovuto dimenticare l'altare e le tavole, che esistevano ancora nel 1746. In quest'anno l'arcivescovo Matteo Caraman fece la sua visita pastorale alla città e diocesi di Zara. Nel dar conto della sua visita, il vescovo così descrive tra gli altari del Duomo,

quello di S. Martino: « Altare S. Martini. « Visitavit altare ligneum erectum ab Ab- « bate Martino Mladossich in honorem « S. Martini. Exstat palla lignea variis « per varios gradus exornata imaginibus. « In superiori parte est imago B. V. M. « deinde in media parte sunt imagines « S. ti Pauli primi heremitae, Sancti Petri « et Sancti Pauli: demum in inferiori « Sanctae Anastasiae et Sancti Simeo- « nis » <sup>1</sup>. Da questo e con ogni probabilità da altri atti di visite più antiche, che più non esistono nell'Archivio Curiale, deve il Bianchi aver tratto le notizie intorno al polittico dell'altare di S. Martino. È però strano che il Vescovo faccia menzione di tutti i cinque santi citati poi dal Bianchi, e non del S. Martino, dal quale appunto s'intitolava l'altare e che certamente è la più bella delle sei tavole. Ma forse in quel tempo la tavola, che è la sola che porta il nome del Carpaccio, era stata portata altrove e sostituita con una immagine della Vergine? Ciò potrebbe spiegare anche perchè il nome del pittore sia taciuto dal Caraman, il quale non dimentica invece gli autori di altri quadri, come la pala dell'altare di S. Margherita di Gregorio Lazzarini, quella dell'altare di S. Orsola di Giacomo Palma e le sei tavole *depictae per insignem pictorem Schiavonitto*.

Quando, circa il 1780, il tetto del Duomo, minacciando rovina, fu rifatto col ricavato delle lamine di piombo, che lo coprivano, vendute a Venezia per ottomila fiorini, anche l'interno del tempio fu restaurato e rinnovato con le elargizioni dell'Arcivescovo Carsana <sup>2</sup>. Fu probabilmente in quell'occasione che l'altare di legno di S. Martino, ornato delle pitture carpaccesche, disparve per essere sostituito da uno di marmo, dedicato ad altro santo. Ma in qual luogo del tempio sorgesse il vecchio altare non si sa; certo è che nel 1806 esso non esisteva più, giacchè negli Atti della visita canonica fatta a Zara per ordine dell'arcivescovo Scotti dal vicario generale Giurovich, son menzionati tutti gli altari del Duomo e non quello di S. Martino. Si parla invece, senza nominarne il presunto autore,

<sup>1</sup> Archivio della Curia Arcivescovile di Zara.

<sup>2</sup> BIANCHI, op. cit., p. 102.

della tavola raffigurante il Santo guerriero: « In qualcuno di questi ultimi ed « anzi in quello di San Domenico si do-  
« vette tenere la bella immagine di San  
« Martino anco perchè essendo tenuto  
« ogni settimana il Capitolo a far cele-  
« brare delle messe all'altare di questo  
« Santo, si potesse incontrare la pia in-  
« tenzione del benefattore Budislavo ». Il  
Ginrovich non descrive particolarmente gli  
altari, e perciò non si sa dove in quel-  
l'anno fossero collocate le sei tavole, che  
ricompaiono in tempi più recenti nella  
cappelletta di S. Anastasia. Ricomparisce  
anche il nome del Carpaccio, e, nel 1844,  
V. Poirét, parlando nell'appendice della  
*Gazzetta di Zara* (n. 20) dei *dipinti clas-*  
*sici in Dalmazia*, scrive: « Nella cappella  
« di Sant'Anastasia, sono da osservarsi i 6  
« quadri lateralmente situati all' altare di  
« S. Anastasia. Sono dessi opere del 1400  
« e si possono attribuire a Vincenzo Ca-  
« tena od al Carpaccio ». Il Poirét non  
nomina che quattro delle sei tavole e  
crede che le due figure di Sant'Anastasia  
e di San Paolo eremita rappresentino  
Santa Barbara e il Battista. Pare che il cri-  
tico non fosse molto sagace ed esatto, e  
la attribuzione dei dipinti al Catena, che  
non fu fatta da altri, è certamente da  
porsi insieme con molte altre sue erronee  
affermazioni, rilevate dal Fenzi nella stessa  
*Gazzetta di Zara* di quel medesimo anno  
1844 <sup>1</sup>.

Altri cenni sulle sei tavole si trovano  
in più recenti scrittori. Nell'opera sui mo-  
numenti artistici della Dalmazia, pubbli-  
cata nel 1884 dall'Eitelberger von Edelberger, si  
legge: « Nella navata laterale del Duomo si trova  
« una fila di quadri dell' eminente pittore vene-  
« ziano Vittore Carpaccio o Scarpaccia, come lo  
« chiama il Vasari. Essi sono quasi tutti dipinti su  
« legno, ma in uno stato di considerevole abban-  
« dono. Le figure sono circa un terzo della gran-  
« dezza naturale. Pur troppo non esistono fotografie  
« di questi quadri. Sopra il quadro che rappresenta  
« S. Martino noi troviamo il nome dell' artefice  
« nella seguente guisa:



S. SIMEONE — TAVOLA D'UN'ANCONA ATTRIBUITA AL CARPACCIO.  
DUOMO DI ZARA. (Fot. Buiato.)

Victorij  
Carpatij  
venetij  
opus.

« È noto che il più antico quadro di questo pit-  
« tore che porti data, è dell'anno 1493 (?). Ciò  
« che il Vasari loda ne' suoi quadri, il lavoro dili-  
« gente e la mano esperta, attestano anche i quadri  
« di Zara » <sup>1</sup>. Ma i quadri non hanno invece attirata  
l'attenzione del Jackson, che non ne fa parola nella  
sua opera in tre volumi: *Dalmatia the Quernero*

<sup>1</sup> V. per la polemica i N. 37, 44, 54, 55 della *Gazzetta del-*  
l'anno 1844.

<sup>1</sup> *Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens*, pag. 147  
Wien, Braumüller, 1884.



and Istria, stampata ad Oxford nel 1887. Si trovano però ricordati in altre guide e libri sulla Dalmazia, come nelle *Notizie* di Angelo Nani che accenna alle 6 tavole di Santi del Carpaccio<sup>1</sup>, nella *Guida Archeologica* di Zara del Sabalich, nelle guide editte per conto della Società Viennese, presieduta dal conte Harrach, ecc.

\*  
\*\*

Non par dubbio che le sei tavole formassero insieme una di quelle caratteristiche ancone, comuni nel Quattrocento, divise in più compartimenti e chiuse da una ricca cornice intagliata. Quando l'ancona fu tolta dal vecchio altare di San Martino, le tavole furono disgiunte, e non andarono immuni dalle ingiurie del tempo e dalle offese dei restauratori. Per fortuna, il pennello profanatore non ritocò che le vesti e alcuni accessori, lasciando intatti i volti di quasi tutte le figure. Non oserei affermare, guardando semplicemente le fotografie, se i critici hanno giustamente giudicato assegnando al Carpaccio cotesti dipinti. Quando mi sarà dato vederli, meglio forse potrò giudicare con quella sola autorevolezza, che mi vien data dal lungo studio e dall'amore grandissimo, che da tanti anni professo al sovrano artefice.

Pure anche dalle fotografie appare come le sei tavole, che certamente hanno una grande affinità con l'arte carpacesca, siano di molta importanza. E infatti uno di quei tanti nefasti incettatori di cose d'arte offerse, per averle, settantamila lire. Onore a chi rifiutò l'offerta tentatrice! Quei quadri, prezioso ornamento di Zara, devono restare a Zara, dove il Municipio è geloso custode del decoro cittadino, e l'odierno luogotenente Nardelli non dimentica di esser nato in Dalmazia, e non manca di amare e favorire ciò che torna ad onore della sua patria.

Seguiamo l'ordine nel quale i sei quadri erano disposti nella cappella di S. Anastasia nel Duomo, dove si vedevano sino al 1905, in cui furono trasportati nella sagrestia<sup>2</sup>. A sinistra di chi entrava nella cappella di Sant'Anastasia, si presentava prima la tavola di San Martino (alt. m. 1,12, larg. 0,72)<sup>3</sup>, la sola che porta iscritto il nome del pittore, ed era probabilmente l'ultima nel piano inferiore del-

l'ancona. Il giovine guerriero a cavallo ha tagliato il suo rosso mantello e sta dividendolo col mendicante, ritto in piedi accanto al Santo, volgendo il dorso al riguardante.

Seguiva la figura di Sant'Anastasia sopra uno zoccolo bianco con fregio dorato. Sopra zoccoli di ugual forma ma di vario colore posano anche i Santi Pietro e Simeone. La Santa stringe con una mano la palma del martirio, con l'altra un libro: ha il capo ornato di un cerchio d'oro che cinge la bionda chioma cadente sulle spalle, e una veste rossa, dalle ampie maniche, avviluppa con felice partito di pieghe la bella persona.

La terza tavola rappresenta San Simeone profeta, avvolto in ampio manto rosso cupo, in atto di leggere nelle pagine di un volume che egli regge con la destra. Dal libro scende un listello bianco, dove si scorgono tracce di parole, che presumibilmente erano l'invocazione: *Nunc dimittis servum tuum in pace*.

Volgendosi alla parte destra della cappella, il riguardante vedeva prima la figura quasi ignuda di Paolo eremita, inginocchiata dinanzi a un crocifisso, mentre un chierico di contro sta guardando il Santo.

Veniva poi il dipinto, che rappresenta San Pietro e quindi l'ultima tavola di San Paolo che mi sembra alle altre inferiore, anche perchè maggiormente offesa dai ritocchi del restauratore.

Quantunque manchi il colore, principale elemento per poter giudicare di un dipinto, pure anche nelle riproduzioni fotografiche si possono notare alcuni particolari caratteri che fanno subito pensare al Carpaccio. Del Carpaccio la espressione dei volti, il modo di atteggiar le figure e il piegare dei panni un po' rigido e trito, come in talune sue opere, specialmente in quelle della sua giovinezza e della vecchiaia. Si riscontrano inoltre molte affinità con altri quadri e alcuni particolari più volte ripetuti dal pittore. San Martino nel viso e nell'armatura fa ricordare i bei cavalieri del Carpaccio, specialmente San Giorgio. Il cavallo è uguale a quello del quadro di San Vittore e all'altro del *Trionfo di San Giorgio*, così nella struttura del corpo e nel movimento delle gambe, come nei più piccoli particolari della bardatura. Il patriarca Simeone ha nei tratti del volto grande rassomiglianza coi due patriarchi della *Presentazione della Vergine al tempio* e della *Presentazione di Gesù bambino*. Così il *San Pietro* del Duomo di Zara ha il medesimo tipo del *San*

<sup>1</sup> *Notizie storiche della città di Zara*, pag. 135, Zara, 1883.

<sup>2</sup> SABALICH, *I dipinti della chiesa del duomo* (in appendice della *Rassegna Dalmata*, 7 febbraio 1906).

<sup>3</sup> Le tavole sono tutte press'a poco della stessa grandezza e spessore.



S. PAOLO EREMITA — TAVOLA D'UN'ANCONA ATTRIBUITA AL CARPACCIO — DUOMO DI ZARA.  
(Fot. Burato).

Marco nel quadro del Museo di Stoccarda. E la *Santa Anastasia* sembra veramente dello stesso pennello che dipinse le *Sante Caterina e Veneranda* del Museo di Verona.

probatoria la firma del pittore, che alcuni critici ritengono autentica. A sinistra in basso della tavola raffigurante *San Martino*, sopra un bianco cartellino, si legge scritto in nero:

Victorjs  
Carpatijj  
venettjj  
opus.



S. PIETRO — TAVOLA D'UN'ANCONA ATTRIBUITA A VETTORE CARPACCIO.  
D'UOMO DI ZARA. (Fot. Burato).

Anche le piccole prospettive di paese dei fondi e certe montagne rocciose paiono carpaccesche, e gli esili alberelli con piccole foglie scure hanno quella forma caratteristica comune a Lazzaro Bastiani, che il Carpaccio si compiacque d'imitare.

Più d'ogni altra considerazione avrebbe forza

Che il Carpaccio abbia posto il suo nome sopra una sola delle sei tavole, che componevano l'ancona, deve sembrar ragionevole, essendo superfluo ch'egli in tutte ripettesse il suo nome. Ma la forma, la disposizione, la dizione della firma del pittore, che il Sabalich trova eguale a quella di altri quadri, lascia invece me non poco dubbioso, giacchè non ho mai veduto che il Carpaccio scrivesse il suo nome ripetendo la consonante *j* in fine.

Secondo mie recenti informazioni l'iscrizione del quadro di San Francesco di Pirano direbbe: *Victorii Charpatii veneti opus MDXVIII*. La lezione si avvicinerebbe a quella di Zara, ma neppure l'iscrizione di Pirano ha la *j* raddoppiata. E a proposito delle firme del Carpaccio mi sia permesso di ribattere l'accusa che il Sabalich fa al Ludwig ed a me, di non aver notato come il Carpaccio si firmasse *venetus* soltanto in quelle opere che non erano destinate per Venezia o che egli non dipingeva per Venezia. Basti ricordare che nei quadri, eseguiti per Venezia e per la confraternita veneziana di Sant'Orsola, sei ve ne sono ove il Carpaccio iscrisse il suo nome nei modi seguenti:

Op. Victoris Carpati veneti.

Victoris Carpacio veneti opus.

Victoris Carpatio veneti opus (in quattro quadri).

Veniamo ora all'anno e al committente del quadro di Zara.

Come s'è visto, chi fece erigere l'altare e commise il quadro sarebbe stato il canonico Martino Madlassich, secondo il Caraman e il Bianchi, che null'altro aggiungono intorno al Madlassich, sul quale nessuna notizia ci dà l'Anonimo di casa Filippi, nè il *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia* del Gliubich, nè

le biografie dei dalmati illustri del Ferrari-Cupilli. Nulla ci seppe dire neppure il prof. Brunelli, dottissimo conoscitore di storia dalmata. L'altare fu costruito nel 1480, e questa data potrebbe far escludere che in quell'anno sia stato commesso anche il dipinto al Carpaccio, quando si sa che la prima opera conosciuta di lui è un quadro del ciclo di S. Orsola, che porta inscritto l'anno 1490. Ma, pur senza osservare che l'ancona di Zara può esser stata eseguita alcuni anni dopo la costruzione dell'altare, mi pare sia ormai dimostrato che il quadro di Sant'Orsola non deve essere la prima opera importante del pittore, non potendosi credere che un ricco sodalizio potesse scegliere per ornare l'oratorio della sua Scuola un giovane esordiente. Ancora, un documento del 21 settembre 1472 ci fa conoscere come il giovane Vettore potesse adire in quell'anno l'eredità di un suo zio, e dovesse quindi aver raggiunto *almeno* quindici anni, come richiedeva la legge. Nel 1780 ne aveva dunque per lo meno ventitrè, e le opere di Zara dovrebbero perciò annoverarsi fra le prime cose ch'ei facesse in gioventù.

Appare ovvio che il Madlassich abbia ordinato o acquistato l'ancona per il suo altare a Venezia, la città, che, per il suo dominio e per il suo commercio, era in più strette relazioni con la Dalmazia, dove non pure si imitavano le costumanze veneziane, la dolcezza del dialetto, le fogge del vestire, ma anche le forme dell'arte nell'architettura e nell'ornamento delle chiese e delle case. E specialmente dalle botteghe veneziane, per ornare gli altari, si ritiravano i quadri, molti dei quali si conservano ancora. Non è improbabile che il Carpaccio fin da allora fosse conosciuto dai Dalmati, che dimoravano nella città delle lagune, e che dopo pochi anni abbellivano la loro Scuola coi dipinti del giovane pittore veneziano, al quale può essersi rivolto il Madlassich per consiglio de' suoi compatriotti. E il Carpaccio ragionevolmente iscrisse il nome del suo mecenate su quella tavola dell'ancona, che

raffigura appunto il Santo omonimo del canonico Martino.

### III.

Altre opere deve il Carpaccio aver *mandato* in



S. PAOLO APOSTOLO — TAVOLA D'UN'ANCONA ATTRIBUITA AL CARPACCIO.  
DUOMO DI ZARA. (Fot. Burato).

Dalmazia. E sottolineo la parola *mandato*, perchè nessuno pensò che egli le abbia compiute o in Dalmazia o nell'Istria vicina, ciò che non sarebbe sfuggito agli scrittori dalmati. È una prova anche questa ch'egli non pose mai piede sull'opposta sponda dell'Adriatico.

Si crede che per la chiesa di S. Domenico a Zara il pittore abbia eseguito un quadro d'altare rappresentante *San Vincenzo Ferreri*, che il Sabalich *inclina a supporre* fosse un vero Carpaccio. La supposizione è agevolata dal fatto che non si sa dove sia andato a finire il dipinto. Sulle cose che più non esistono la fantasia può esercitarsi con maggior facilità, non disturbata da quei mal sicuri Amleti dell'arte, che sono i critici. Restano però memorie del quadro, che il Bianchi afferma, senz'altro, del Carpaccio <sup>1</sup>. L'arcidiacono Valerio de Ponte nel *Commentario delle chiese di Zara*, e l'Anonimo di casa Filippi credono che il quadro se non del Carpaccio fosse di Andrea Schiavone, anzi addirittura di quest'ultimo lo dice il irate Giuseppe Tonixotto, domenicano a Venezia nel 1790 <sup>2</sup>. O Carpaccio o Schiavone, tanto è lo stesso, così affini sono i due artisti per età, per indole, per stile!

Confortiamoci almeno dell'opera scomparsa, con un'altra che esiste ancora e si crede appartenga pure al Carpaccio. Il Bianchi (*Zara Crist.*, pag. 364) riporta le seguenti parole del P. Domenico Fabianich, ex ministro provinciale dei Francescani della Dalmazia a Zara, nella *Storia dei Frati minori in Dalmazia* (t. II, p. 9 e seg.): « Nella cappella del Crocefisso (nella chiesa di San Francesco a Zara) havvi a sinistra una tavola di grande dimensione molto pregiata dagli artisti e ritenuta per lavoro di Carpaccio. Chi contempla i simboli e le sublimi idee delle due chiese militante e trionfante, che in quel vasto campo si vedono con tanta maestria disposte ed espresse, facilmente si accorge, che le schiere ordinate nella fiduciosa loro posizione tendono gradatamente alla felicità eterna, mostrata dal tempio della gloria, che appunto vi è collocato in cima di un monte. Salita questa meta, di cui è arduo il cammino, passano a radunare gli eletti intorno alla gran Madre della Misericordia, rappresentata in alto colle braccia aperte, con cherubini nel suo manto raccolti, con una moltitudine di beati, che alla sua destra e sinistra genuflessi, spiegano nelle loro attitudini l'inenarrabile felicità onde sono compresi. Sotto ai piedi della Vergine si leggono le parole « haec est ara coeli » come per indicare alle schiere del piano inferiore in lei affissate essere quello il limite che

« separa la vita peregrinante dalla vita dell'eterna beatitudine ».

Un asterisco richiama a questa nota: « Questa pala da una cronaca viene attribuita alla scuola di Palma ». E anche qui non parrebbe si possa così facilmente confondere la maniera del Carpaccio con quella del Palma.

Il Fabianich, contemporaneo del Bianchi, in altro suo libro, la *Storia del Convento più antico dei Frati in Dalmazia*, stampato a Zara, così parla ancora del quadro, che non più al Palma, ma al Carpaccio viene attribuito: « Nella cappella del Crocefisso grandeggia sopra tutti gli altri del tempio il dipinto di Carpaccio. Vi figura in alto la madre della Misericordia nell'atto di accorre sotto l'ampio suo manto la schiera dei beati, mentre nel basso piano stanno schiere devote cogli occhi volti in colei che è la stella e guida nel cammino. Sotto ai piedi della Vergine si legge « haec est ara coeli » come per indicare a chi va gravato del frale umano il limite che separa la vita peregrinante da quella dei perpetui amici di Dio. Quanto devota la positura dei Cherubini quasi serrati entro le pieghe del manto! Quanto liete e devote le fisionomie dei beati distribuiti a due cori dall'uno e dall'altro lato! Il tempio della gloria posto in vetta di un monte con abitazioni e paesaggi dà maestà al delizioso concetto, con cui immaginò l'autore di mostrar quanto è arduo il cammino per salir sotto la sospirata Gerusalemme, tratteggiò altre schiere guidate dai ministri del Santuario a deporre il voto dei figli di Eva alla madre delle miserie cordie ».

Di quest'opera si occupa anche l'Eitelberger (op. cit., pag. 164), il quale afferma essere del Carpaccio « la così detta Madonna della Misericordia, quadro allegorico della chiesa trionfante e della chiesa militante ».

E il Jackson (op. cit., vol. I, p. 310): « In a side chapel is a very large picture by Vittore Carpaccio representing the church militant and the church triumphant ».

Questo quadro non porta alcuna firma, ma mi assicura il Cùka che un particolare carpaccesco attira l'attenzione, ed è un cane seduto, in tutto simile a quello del quadro della *Cavalcata* [nella Raccolta della signora André di Parigi, e all'altro del quadro *Il re Aja e la sua Corte battezzata da S. Giorgio* nell'oratorio degli Schiavoni. La pala

<sup>1</sup> *Zara Cristiana*, cit., pag. 417.

<sup>2</sup> Citazione del SABALICH, nella *Rassegna Dalmata* del 31 gennaio 1906.

della chiesa di S. Francesco è ora collocata così in alto e appare così poco rischiarata dalla luce che non penetra libera nella stretta cappella da riescir difficile farne la fotografia. Il Cùka mi favorì cortesemente una fotografia fatta alcuni anni or sono dall'Unger, ma sbiadita così da non poter formarsi un'idea abbastanza esatta del dipinto, che deve essere però notevolissimo.

Finalmente di un altro quadro creduto del Carpaccio ragiona il Fabianich nella citata *Storia del Convento più antico* ecc. Il dipinto è nel Convento dei Frati minori delle Paludi a Spalato, e rappresenta « la Madre delle Misericordie nell'atto di « accoglier sotto il suo manto i poveri peccatori, che vengon da essa protetti contro l'ira del

cielo sdegnato contro di essi. Ai suoi lati ha due santi: San Sebastiano e San Lodovico Vescovo ».

Se nell'assegnare al Carpaccio cotesti quadri la fantasia dei critici non corse un po' troppo, la Dalmazia possiede veramente un tesoro inestimabile. Ne verrebbe onore al paese e sarebbe un nuovo ed efficace beneficio alla storia dell'arte italiana e segnatamente veneziana, se si potessero unire in una ben ordinata raccolta non solamente le fotografie di tutti i quadri che abbian ricordato, ma anche quelle di altre insigni pitture, che esistono ancora nelle chiese, nei conventi e negli edifici pubblici della Dalmazia.

POMPEO MOLMENTI.



## TESSUTI PERUGINI.



**A**NCHE la dolce follia del collezionista ha i suoi vantaggi: uno, tra questi, è quello di svegliare utili curiosità e di spingere a diligenti ricerche. Ed è così che il pittore Rocchi riuscì a raccogliere un gran numero di asciugamani, tovaglie e tende di lino, a occhio di pernice, decorati alle estremità di fasce o bordi in lino turchino, qualche volta semplici, più spesso ornati a disegni svariatissimi.

Il Rocchi, avendo sempre trovato queste stoffe a Perugia o nei dintorni, pensò, naturalmente, che fossero proprie di quei paesi, rafforzato in questa credenza anche dalla tradizione che li vuole fabbricati dalla Confraternita della Mercanzia di Perugia, sorta, pare, nel 1380 e distrutta in un incendio nel 1552. Disgraziatamente — malgrado le ricerche fatte negli archivi di quella città — non fu possibile di trovare confermata questa origine e, in ogni modo, la data del 1380 è inesatta, giacchè

in un affresco di Simone Martini (1284-1344?) si trova uno di questi tessuti (fig. 14); ed è probabile che quando il grande artista senese le riproduceva nella sua pittura, queste tovaglie fossero già in uso da tempo.

Ora ecco qualcuno dei *motivi* che si trovano tracciati in questi tessuti: Figure di uomo e di donna che si tengono per mano (fig. 8), cacciatori a cavallo, uccelli, quadrupedi, animali fantastici, a volte affrontati davanti a una torre su cui posano alcuni uccelli (fig. 9) o ad un albero, o ad un fiore, ecc. Spesso si leggono sulle fasce alcuni motti scritti a rovescio, come *АЯДО* o invertiti come *Eroma* (amore), *Aneris* (sirena) (fig. 8), *Assoizarg* (graziosa), *Camilla* e *Amor mio* che è il motto più frequente.

Alcune leggende sono illeggibili, altre, secondo noi, non sono che semplici ornati arieggianti le lettere greco-russe.

I disegni di questi tessuti, pur essendo assai va-



FIG. 1 - LA FIGLIA DI ERODIADE PORTA A ERODE LA TESTA DI S. GIOVANNI. MUSAICO BIZANTINO NEL BATTISTERO DI S. MARCO A VENEZIA.

(Fot. Alinari).





FIG. 2 - PARTICOLARE DELLA « NATIVITA DELLA VERGINE » DI PIETRO LORENZETTI. (MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO DI SIENA).  
(Fot. Alinari).

somigliano a quelli dell'affresco di Simone Martini colle penne segnate allo stesso modo (fig. 14). Quindi questo tessuto sarebbe della fine del dugento o del principio del trecento.

Anche gli artefici del Rinascimento, come si sa,

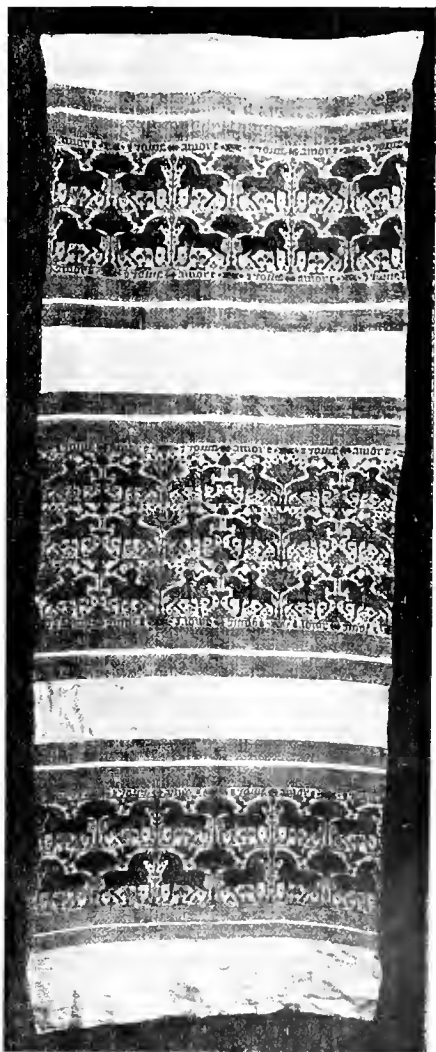


FIG. 3 - TESSUTO DEL XIV SECOLO.  
(COLLEZIONE ROCCHI).

riati, ripetono a volte gli stessi motivi. Nel dugento e nel trecento le figure sono tracciate in modo assai primitivo, nel quattrocento e nel cinquecento sono all'apogeo della loro bellezza, come mostrano le figure 3, 4, 5, dove vediamo i cacciatori a cavallo col falcone in pugno. Gli uccelli a figura 4

imitarono a volte i disegni più antichi, ma in quei casi il segno appare più pesante.

Il motivo a fig. 6 è nello stile del piviale di Chinon<sup>1</sup> datato del secolo X-XI; nei due casi i

<sup>1</sup> VICTOR LUZARCHE, *La chape de St. Mexme de Chinon*. Memoria letta alla Società d'Archeologia di Turenna, 1851, p. 10.

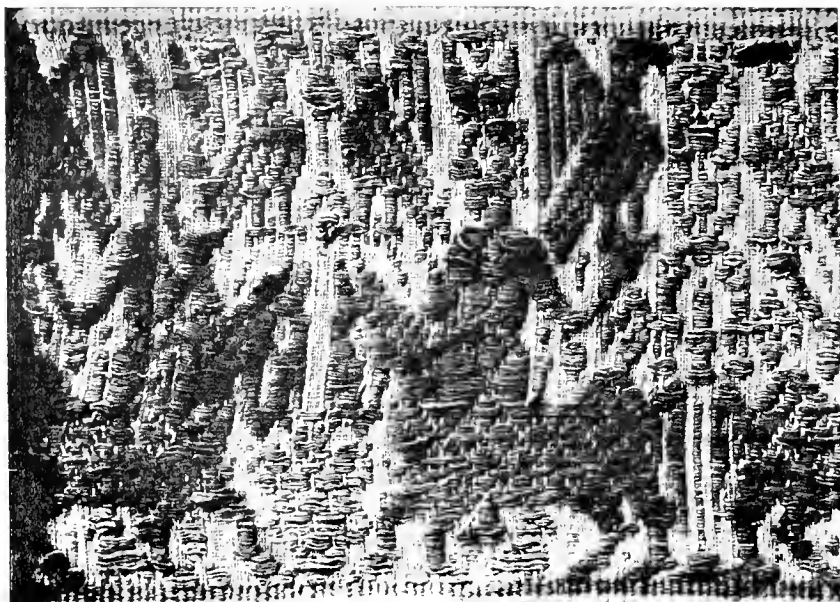


FIG. 4 - TESSUTO DEL PRINCIPIO DEL SECOLO XIV. (COLLEZIONE ROCCHI).

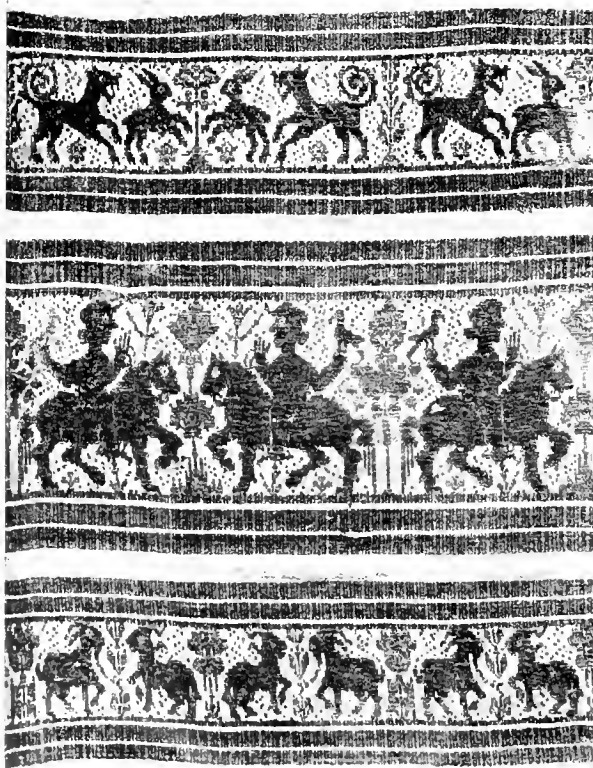


FIG. 5 - TESSUTO DELLA FINE DEL SECOLO XIV O PRINCIPIO DEL XV. (COLLEZIONE ROCCHI).

quadrupedi sono incatenati, (a un'ara nel piviale, nel nostro asciugamano a un albero della vita); forse l'artefice che operò questo lino conobbe il prezioso piviale di Chinon.

La fig. 7, pur essendo conforme allo stile delle stoffe operate tra il XIII e il XIV secolo, è della fine del quattrocento. Alla fine del XIII e del XIV secolo questi disegni sono alquanto arcaici, e ci ricordano l'arte normanna dell'XI e del XII secolo, qualche volta l'arte gotica dai primi anni del dugento al XV e XVI secolo, e dell'inizio del Rinascimento.

Molti archeologi si occuparono già dell'argomento, senza, naturalmente, arrivare a mettersi d'accordo e scarse sono le notizie che da essi raccogliamo.

Il Fischbach<sup>1</sup> nella sua opera sugli ornamenti tessili, alla tav. 150, per es., riproduce una stoffa analoga alle nostre, e la dice tedesca del XVI-XVII secolo.

L'Hampe nel Catalogo delle stoffe del Museo di Norimberga<sup>2</sup> le dà come tedesche del XV-XVI sec.; Dreger nel suo libro sui ricami e le stoffe artistiche<sup>3</sup> come italiane del XIV-XV; il South Kensington di Londra possiede parecchi tessuti come i nostri, uno dei quali somigliante a quello

<sup>1</sup> *Die wichtigsten Webornamente ecc.*

<sup>2</sup> *Pag. 109.*

<sup>3</sup> *Künstlerische Weberei und Stickererei*, Vienna, 1904, t. I, fig. 100.

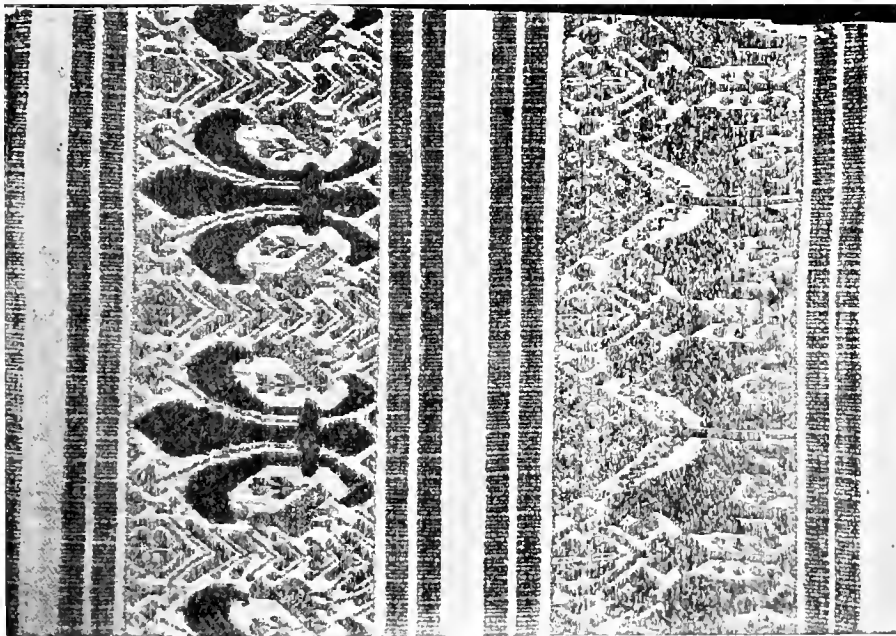


FIG. 6 — TESSUTO DEL XIV-XV SECOLO.  
(COLLEZIONE ROGLHI).

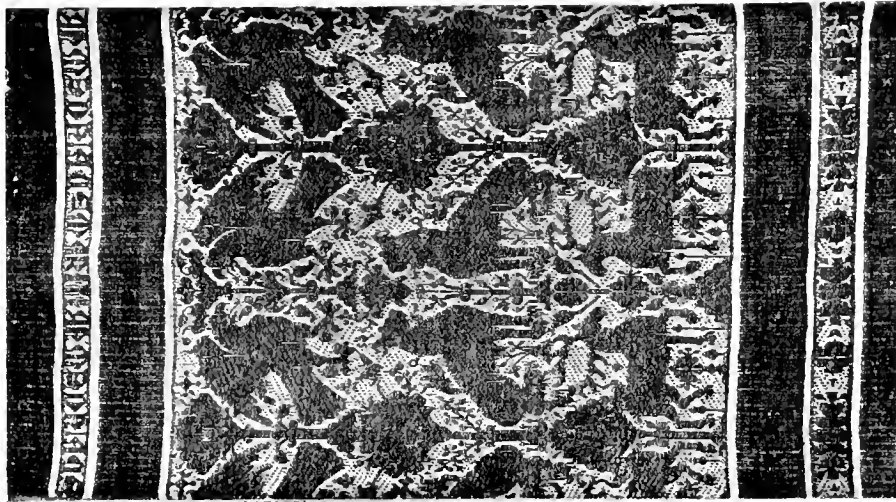


FIG. 7 — TESSUTO DEL XV SECOLO.  
(COLLEZIONE ROGLHI).

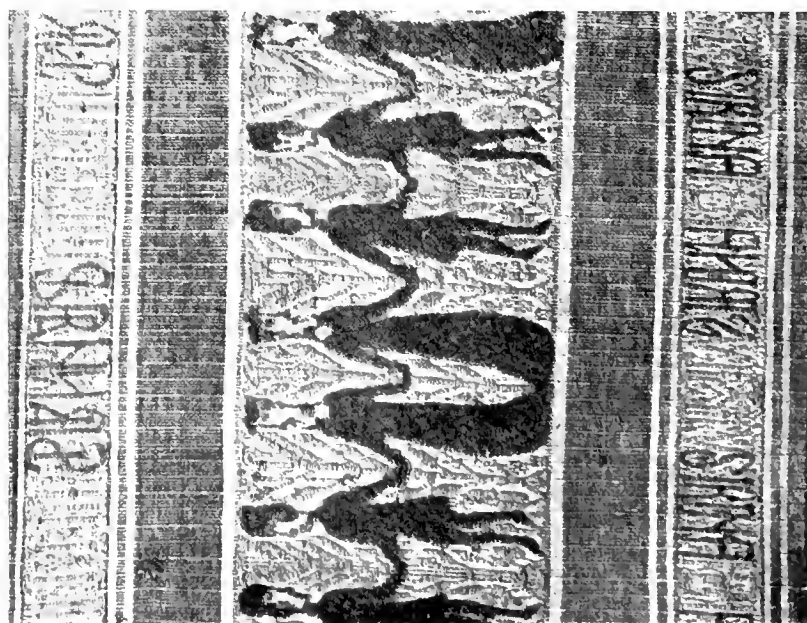


FIG. 8 — TESSUTO DEL SECOLO XV (?).  
COLLEZIONE ROCCHI.

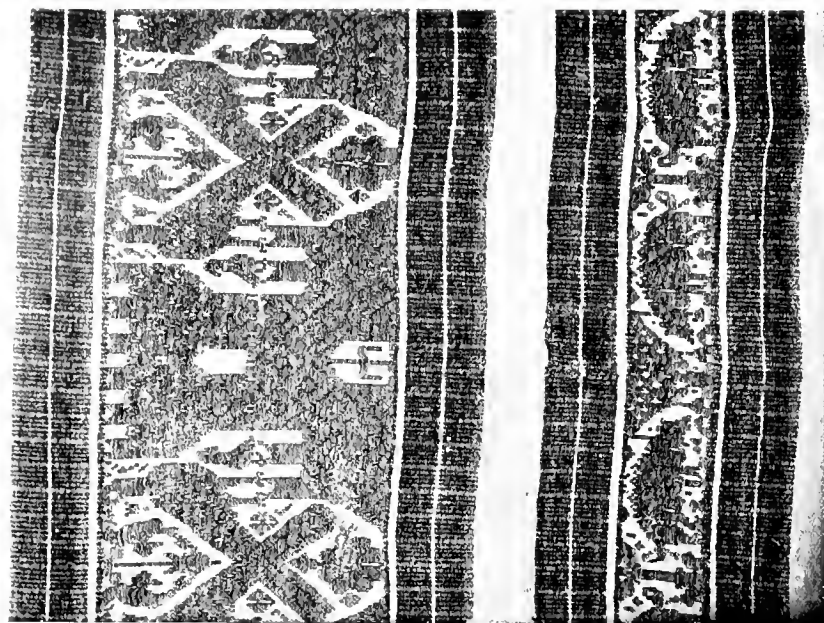


FIG. 9. — TESSUTO DEL XV-XVI SECOLO.  
(COLLEZIONE ROCCHI).

di cui diamo la riproduzione a fig. 10 è indicato come italiano del XV-XVI secolo; il canonico Bock nella *Storia dei Vestimenti sacri nel Medio Evo*, vol. 3<sup>o</sup>, ci parla di asciugamani d'uso comune ch'egli vide riprodotti in antichi quadri italiani, fiamminghi e

gini, e cita la leggenda riferita dal Rocchi; e, per finire, il Bellucci in un recente articolo pubblicato nell'*Arte* del Venturi (1905, n. 3) opina anch'esso che si tratti di industria perugina, ma ne par meno sicuro del Melani.

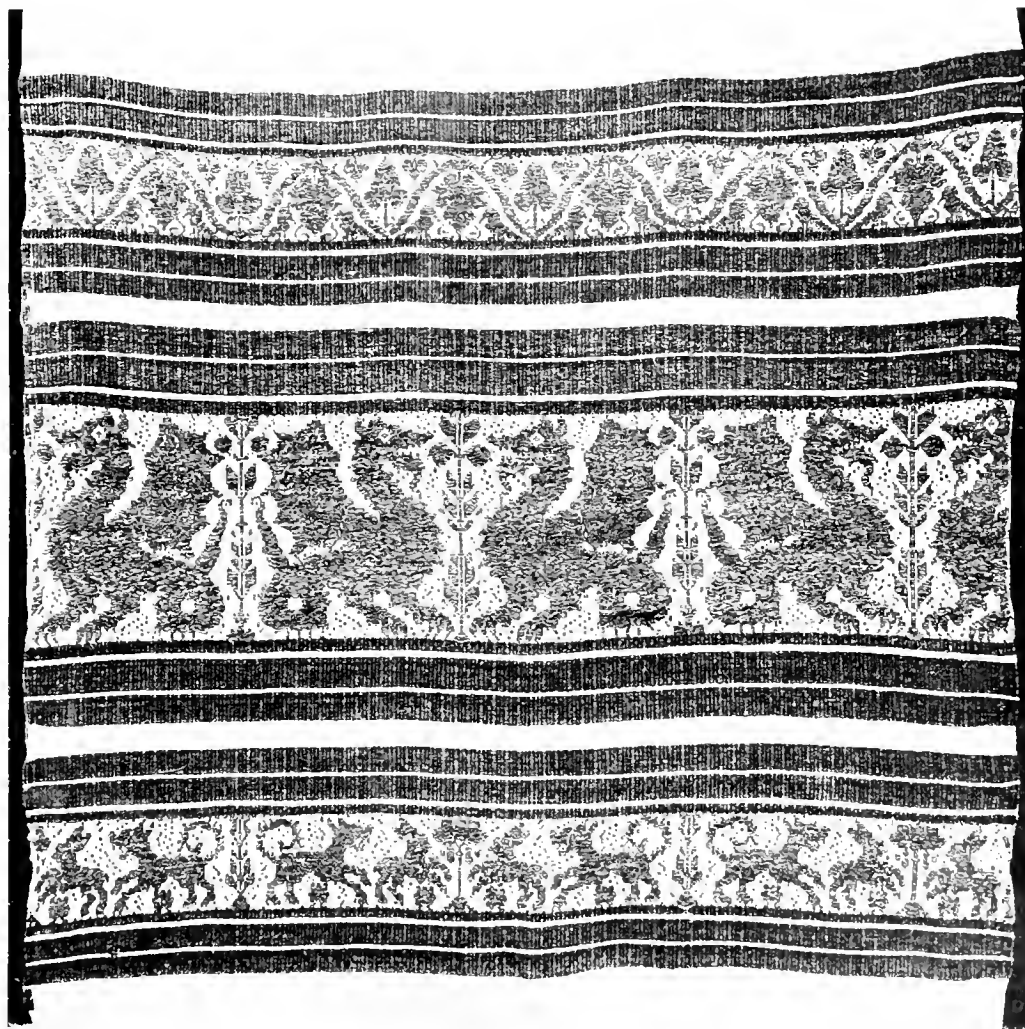


FIG. 10 — TESSUTO DEL XV-XVI SECOLO. «COLLEZIONE CONTISSA GALLINGA»

(Fot. I. L. d'Arti Grafiche).

tedeschi; ma, disgraziatamente, si dimentica di indicarne uno solo! L'asciugamano che egli riporta nella sua tavola II è ascritto alla seconda metà del trecento.

Il Melani, che scrisse un articolo nell'*Arte Italiana* di Camillo Boito (1903, n. 10) sugli *Ornamenti di antiche tovaglie*, dice i nostri tessuti, peru-

gini, e cita la leggenda riferita dal Rocchi; e, per finire, il Bellucci in un recente articolo pubblicato nell'*Arte* del Venturi (1905, n. 3) opina anch'esso che si tratti di industria perugina, ma ne par meno sicuro del Melani.



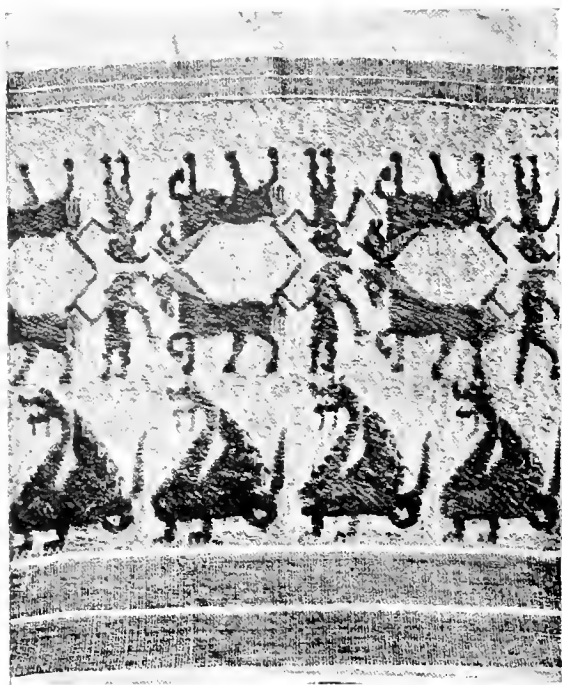


FIG. 11 — TESSUTO DEL XV SECOLO. (COLLEZIONE ROCCHI).

(1482-1502) parla di *mantili* (tovaglie grossolane) ad occhietto, di *mantili parisini* che egli traduce in perugini, mentre noi crediamo piuttosto di *Parigi*. Il solo documento di qualche serietà che potrebbe confermare l'opinione del sig. Rocchi, è un inventario del 1482 che accenna a *due guardanappa, con due verghe per l'altare maggiore a draghi e leoni di bambagia a la Perugina*, inventario che troviamo nei *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese* (p. 311).

Quelle parole a *la perugina* lasciano credere che la prima fabbrica si fondasse a Perugia, e che di là l'industria si diffondesse in tutta la penisola.

In ogni modo si può affermare che tali tessuti non servissero esclusivamente all'uso liturgico, giacchè nei motti che vi sono intessuti si trovano spesso parole d'amore o nomi femminili.

\*  
\*  
\*

Gli antichi ornarono non solo le loro vesti, ma le biancherie. Negli scavi di Achmina 'Panapolis (Alto Egitto) si scoprirono lenzuoli funebri di lino ornati di medaglioni in lana color

porpora, e di fasce, e alcuni di tali tessuti risalgono al I e al II secolo dopo G. C. Si adoperarono questi oggetti anche come tovaglie? Non possiamo affermarlo; ma certo è che nel VI secolo servirono a quell'uso, giacchè nei mosaici di S. Apollinare Nuovo a Ravenna, e di S. Vitale, che risalgono a quell'epoca, noi ne troviamo distesi sulle tavole di Melchisedec e dove è figurata la Cena. Oltre a ciò, a Venezia, il mosaico esprimente Erode e Salomè ha una tovaglia ornata di fasce e disegni (fig. 1).

Nel XIV secolo il Martini nell'affresco di S. Martino che celebra la messa ci mostra già una tovaglia d'altare coi lembi decorati di bei disegni (fig. 14 e 4) simile ai tessuti di Perugia; di solito, però, a quest'epoca le tovaglie si vedono riprodotte in forma di tante striscie unite, semplici o squadrettate come nella *Nascita della Vergine* di Pietro Lorenzetti, morto nel 1350 (fig. 2), e in quella di Bartolo di Maestro Fredi Battiloro (1330-1410)<sup>1</sup>.

Dove spesso troviamo saggi quasi identici

<sup>1</sup> Questi quadri sono al Museo dell'Opera del Duomo Siena, e a S. Gimignano nella Chiesa di S. Agostino.



FIG. 12 — PARTICOLARE DEL « CENACOLO », AFFRESCO DEL GHIRLANDAIO. (Fot. Brogi).

ai nostri tessuti è nelle pitture italiane quattrocentesche; così le belle tovaglie nell'affresco del Ghirlandaio (1447-1494) a S. Marco (fig. 12 e 9) e in Ognissanti di Firenze (fig. 10), Dreger (tav. 222) e di Leonardo da Vinci a Milano (fig. 13, conf. colla fig. 3). Della *Cena* famosa preferiamo

a zig-zag, o uccelli affrontati. Infine un Cristo morto di Antonio da Fabriano e datato del 1452, è avvolto in un lenzuolo a verghe, simile in tutto ai nostri (fig. 15).

Nei quadri fiamminghi del XV e XVI secolo si riscontrano pure tovaglie decorate, ma in tutt'altro



FIG. 13 — PARTICOLARE DELLA «CENA» DI LEONARDO. DALLA COPIA DEL MUSEO DEL LOUVRE A PARIGI.

dare la riproduzione di una copia che si trova al Louvre, l'originale non lasciando ormai più scorgere quel particolare.

La predella di un trittico di Francesco e di Raffaello Botticini (1446-1497 e 1477-1520) in due quadrietti esposti al Museo della Cattedrale di Empoli, rappresentanti uno la *Cena* l'altro la danza di Salomè, ed una *Natività* di Stefano di Giovanni di Siena (1415-1450) che si conserva ad Asciano, portano sulle tavole tessuti simili ai nostri, ad occhio di pernice, e con verghe nere e turchine, semplici,

modo. A noi, almeno, non riuscì mai di trovarne che somigliassero alle nostre.

Al Museo di Madrid, nelle *Circoncisioni* di Memling (1430-1494) si vedono tovaglie d'altare a occhio di pernice e a righe, che non somigliano a quelle della fig. 2; esse sono a righe fitte e semplici, e rivelano un diverso sentimento decorativo, diverso da quello delle italiane a fascie lontane una dall'altra, e tutte, quasi sempre, ornate. Le frange non sono che sfilate.

Al Museo di Bruxelles in un cosiddetto Roger van



der Weyden (1400-1460) è riprodotta un'altra tovaglia d'altare tutta decorata a righe turchine tra le quali si legge l'iscrizione francese: TE BRVESELE;

Ma non ci vogliamo dilungare nell'enumerazione di quadri: già quanto abbiamo visto basta ad affermare che durante il Rinascimento la biancheria



FIG. 11 — SIMONE MARTINI — S. MARTINO IN ATTO DI CELEBRARE LA MESSA.

(Fot. Alinari).

Mabuse (1470-1540) nella sua tela *Gesù in casa di Simone* orna spesso la tovaglia di bordi delicati e fini, qualche volta anzi nei suoi quadri l'ornamento della biancheria da tavola prende la forma di piccoli quadrati incorniciati da lievi bordi.

da tavola e d'altare era abbellita non solo con ricami e con trine, ma con ornamenti tessuti.

Pare, per quanto risulta a noi, che i paesi del Nord non conoscessero le belle stoffe di Perugia, o non le usassero. Ed è di qualche interesse constatare

come nei secoli XVII e XVIII, gli artisti fiamminghi e olandesi dipingevano tovaglie e mantili, di solito senza disegno, raramente damascate. Sopra un solo quadro, del Museo di Bruxelles, la *Circoncisione* di Rubens, abbiamo trovato un asciugamano assai grossolano, vergato semplicemente di turchino alle estremità. Sui quadri magnifici e fastosi come il *Banchetto* di Van der Helst, e l'elegante *interno* dipinto dal mediocre Barth von Basen, della Pinacoteca d'Amsterdam, le tovaglie sono semplici o solo damascate.

\*  
\* \*

Noi vogliamo sperare che ben presto gli studiosi possano raffermarci nella convinzione che si tratti di lavoro certamente italiano, forse perugino, fio-

rito tra la fine del dugento e il principio del trecento, fino al cinquecento.

La contessa Gallenga Stuart, or son vari anni, tentò di far risorgere questa industria, appunto a Perugia, con eccellenti risultati; e la sua morte non interruppe la bella impresa, che la marchesa Torelli Faina continua cogli stessi intendimenti d'arte e di carità.

Le signore italiane, aiutando di consigli, di soccorsi, di simpatia, le operaie abili e volenterose, si adoperano a far copiare gli antichi modelli e in genere a far risorgere le antiche industrie artistiche femminili: trine, ricami, tessuti ecc., procurando ai poveri modo di guadagnare un pane e ai più fortunati la gioia di circondarsi di cose belle e armoniose.

ISABELLA ERRERA.



FIG. 15 — PARTICOLARE DI UN « CROCIFISSO » DI ANTONIO DA FABRIANO.  
(MUSEO PERSANTI, MATELICA).



ARCO DEL SANGALLO.

## LE MURA DI ROMA.



ROMOLO — racconta l'antica leggenda — aggiogati all'aratro un bue ed una vacca, segnò sul Palatino il solco che doveva rappresentare la cinta della nuova città. La tradizione poetica (Livio ha ben ragione quando dice: « datur haec veniae antiquitati ut miscendo humana divinis, primordia urbis angustiora faciat ») è stata in gran parte distrutta da tutta la critica storica antica e moderna, ma se non fu Romolo a condurre l'aratro e a segnare il solco della città, la quale prima di lui già doveva esistere, questa fu certamente fondata secondo questo antico uso che durò ancora per parecchi secoli, e secondo la forma che ci è stata rivelata anche nelle vetustissime stazioni italiane, le terremare della bassa valle del Po. La *Roma quadrata* ripete quindi sulla cima del Palatino le partecolarità delle stazioni italiane di Castellazzo, di Fontanellato e di Rovere di

Caorso, con la forma trapezoidale e il suo *cardo* e il suo *decumanus*. Gli avanzi della Roma quadrata, conservati sul Palatino, non possono riferirsi, come vuole la tradizione, a Romolo, ma per il loro carattere etrusco, assai affine alle mura serviane, debbono anch'essi assegnarsi all'età di queste.

Le prime mura che difesero la città, costituitesi con l'unione dei vari *pagi* sul Campidoglio, sul Quirinale, sul Celio e sull'Aventino, furono quelle di Servio Tullio, il quale, davanti al continuo crescer della città, riprese e fece suo il progetto che Tarquinio Prisco aveva ideato, e che le guerre coi Sabini e la sua immatura morte non gli avevano lasciato compiere.

Le mura di Servio, che oggi ancora sono conservate in tanta parte della città, sono il più solenne e grandioso monumento dell'età della monarchia. Esse misuravano circa 39000 piedi romani,



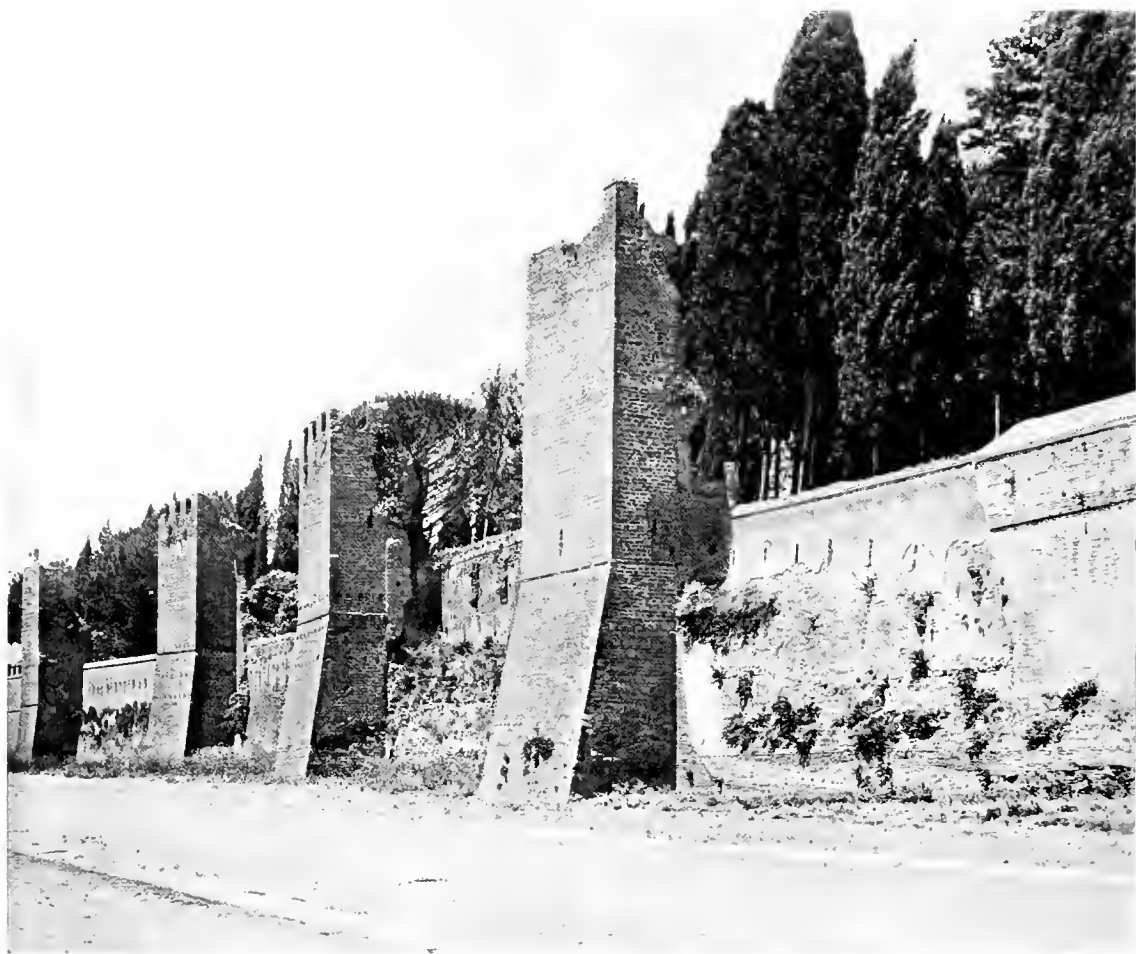
AVANZI DELLE MURA SERVIANE.



AVANZI DELLE MURA SERVIANE.

ossia 11544 metri, e formavano una formidabile cinta di difesa, essendo state costruite con sapientissima scienza militare. « Più mirabile della costruzione stessa materiale è l'avvedutezza — scrisse il Lanciani — con la quale il suo costruttore

nale, Cispio ed Oppio (le due grandi prominente di cui si compone l'Esquilino), separati fra loro dalle valli di San Vitale, di Santa Pudenziana, di Santa Lucia in Selce. Due altre valli, avanzandosi in direzione perpendicolare alle tre accennate (cioè



FUORI PORTA S. PAOLO.

seppe trarre partito delle condizioni difensive del suolo. L'area da rinchiudersi comprendeva un breve tratto di pianura fra il piede del Campidoglio, dell'Aventino ed il Tevere, e gran parte dell'altipiano compreso tra la porta Salaria e l'anfiteatro Castrense, il quale verso il Tevere termina, per così dire, a guisa di una mano di cui quattro dita corrisponderebbero ai quattro promontori, Quirinale, Vimi-

a sud da San Pietro e Marcellino verso Santa Maria Maggiore; a nord dagli Orti Sallustiani verso il Ministero delle Finanze), restringevano l'altipiano in modo da formare quasi il polso della mano cui testè accennavamo. Servio Tullio congiunse queste valli trasversali con una valle artificiale larga circa 40 metri, profonda 10, di guisa che il polso venne troncato ed i quattro colli rigorosamente staccati









dal restante altipiano. Con le terre estratte dalla fossa costruì un *agger* o terrapieno sostenuto da un validissimo muraglione. Partendo dunque dalle due estremità di tale fortificazione, condusse due cortine continue su per il ciglio precipitoso dei colli fino a raggiungere il Tevere, la cui sponda venne a sua volta fortificata »<sup>1</sup>.

Lungo queste mura si aprivano 19 porte, delle

Onorio nel 402. L'accrescimento continuo e straordinario della popolazione di Roma aveva tanto ingrandito la città, oltre l'ampio recinto delle mura serviane, che l'imperatore Vespasiano, trovata la città « *deformis veteribus incendiis atque ruinis* »<sup>1</sup>, fece misurare le vecchie mura serviane e l'ambito delle *expatiantia tecta Urbi conjuncta*, per stabilire la nuova linea di finanza. Una nuova misurazione



PORTA LATINA.

quali una sola è giunta fino a noi, la Fontinale, conservata ora nell'atrio del palazzo Antonelli a Magnanapoli, che non tutti gli archeologi tuttavia riconoscono come una delle principali porte della città, e che il Lanciani suppone invece rifatta e chiusa ad arco in età posteriore.

\*  
\*\*

Le mura che circondano ora e racchiudono la maggior parte della città sono quelle costruite dall'imperatore Aureliano nel 271, e rifatte poi da

<sup>1</sup> LANCIANI: *Sulle mura e porte di Servio* — in *Annali dell'Istituto di Corrispondenza arch.*, 1871.

e nuovi *limiti di finanza* furono stabiliti un secolo dopo di Vespasiano, nel 175, da Marco Aurelio e Commodo, e su questa linea nel 271 l'imperatore Aureliano cominciò la costruzione della nuova cinta della città, dopo la grande vittoria ottenuta dai Romani sui barbari che si erano spinti fino sopra il Metauro. Questo colossale lavoro, che fu compiuto da Probo, aveva lo scopo di assicurare la città contro le invasioni dei barbari che allora diventavano sempre più minacciose, e fu eseguito con grande celerità, traendo partito di tutte le co-

<sup>1</sup> SVETONIO: *Vesp.*, c. 8.



LE MURA PRESSO PORTA LATINA

struzioni che si venivano a incontrare su questo tracciato, e incorporandole alla cinta di difesa se esse apparivano utili, o demolendole e impiegandone sul posto i materiali. Così in questa lunga cinta di mura, che, secondo le ricerche del prof. Lanciani, hanno una lunghezza di 18837,50 metri, e 4 metri in media di spessore, e ha chiuso tutto il Campo Marzio che era rimasto fuori delle mura serviane, furono incorporati la sostruzione dei giardini aciliani sul Pincio, il muraglione del Castro Pretorio, gli archi dell'acquedotto della Marcia e della Claudia, l'anfiteatro Castrense, e numerosi sepolcri, fra i quali quello di Q. Sulpicio Massimo e di Cornelia di Scipione Vatimo a porta Salaria, di Q. Haterio a porta Nomentana, di L. Ofillio a porta Tiburtina, di Eurisace a porta Prenestina, la piramide di Caio Cestio ecc.<sup>1</sup>

Dopo poco più che un secolo dal suo compimento la cinta aureliana, così rapidamente costruita, cadeva in rovina, abbandonata e trascurata nella decadenza dell'Impero romano, mentre le invasioni dei barbari non restavano dal minacciare la città. L'imperatore Onorio, allarmato da questo continuo pericolo, seguendo il consiglio di Stilicone,

ordinò al prefetto Flavio Macrobio il completo restauro delle mura. Questo fu rapidamente e sapientemente eseguito, e le mura furono allora in gran parte ricostruite e fortificate con nuove torri, e fu nuovamente vuotato il fosso di circonvallazione, che in gran parte era stato riempito dalle rovine dei monumenti e delle mura stesse.

A questo rifacimento appartengono per la massima parte le odierne mura di Roma, questo mirabile e maestoso monumento che oggi ancora colpisce di tanta ammirazione e di tanto stupore, splendida cintura degna della grande città.

D'allora la maggior parte delle vicende di Roma sono collegate a queste mura. I frequenti assedi, gli assalti formidabili trovarono un ostacolo considerevole in questo grandioso monumento, contro il quale s'infranse più volte l'ardore e il valor degli assediati, e nel quale rifulse ancora di quando in quando, come un lampo improvviso, l'antico valor dei Romani.

\*  
\* \*

L'antica cinta aureliana, rifatta da Onorio, non racchiude ora tutta la città, che dal Rinascimento fino ai giorni nostri è venuta continuamente e



LE MURA PRESSO PORTA ASINARIA.

<sup>1</sup> Cfr. BORSARI: *Topografia di Roma antica*.

considerevolmente accrescendosi. Nel secolo IX la antica cinta della città fu estesa al grande quartiere oltre il Tevere, che le mura aureliane avevano lasciato fuori, e che si era venuto formando intorno al Vaticano e fra questo e la città.

Le mura aureliane cominciano a settentrione di Roma, sulla sponda sinistra del Tevere, a poca distanza dalla odierna porta del Popolo, detta un tempo porta Flaminia dalla famosa via che conduceva da Roma a Rimini. L'antica porta Flaminia, munita da Onorio di due grandi torrioni, fu rifatta sotto Sisto IV, forse da Baccio Pontelli, quando fu costruita la chiesa di S. Maria del Popolo, ma poco dopo fu nuovamente rifatta per cura di Pio IV, il quale diede l'incarico a Michelangelo, allora già assai vecchio. Il progetto michelangiolesco fu eseguito e trasformato dal Vignola, ma la porta dovè subire ancora nuove vicende, chè la parte interna fu decorata dal Bernini nel 1655 in onor dell'ingresso in Roma della regina Cristina, e fu poi nel 1877 ingrandita con l'apertura di due forni laterali. La parte delle mura che segue alla porta del Popolo, è una delle più interessanti e più grandiose. Essa è costituita dalle sostruzioni dei giardini degli Acilii, che erano già sul Pincio, e ancor riempiono



LE MURA PRESSO PORTA S. GIACOMO.

di meraviglia per la grandiosità e l'audacia della costruzione. Una parte di queste mura è detta *muro torto* o *murus ruptus* per una massa di muro spaccata e minacciosa che sembra stia per cadere. Una curiosa e antica leggenda ricorda questa parte delle mura di Roma durante l'assedio dei Goti di Vitige (anno 536). Roma era allora difesa da Belisario, il quale, avvedutosi che in quel punto la città poteva facilmente essere sorpresa, decise di fortificarlo. I Romani, presso i quali viveva una tenace tradizione, impedirono a Belisario qualunque lavoro di fortificazione, assicurando che san Pietro aveva promesso a loro di difendere quella parte delle mura. E infatti, quantunque sprovvisto di ogni difesa, quel punto sfuggì miracolosamente all'attenzione dei Goti.

Poco più innanzi la figura del glorioso generale riappare con una curiosa e persistente leggenda. Si racconta che presso la porta Pinciana, lì ove Belisario doveva aver tenuto il suo quartier generale, il vecchio eroe, caduto in disgrazia al suo signore e divenuto cieco, abbia mendicato la vita stendendo la mano ai passanti e dicendo: *Date obulum Belisario*. La leggenda fu anche sanzionata con una rozza iscrizione che ripeteva il misero



PORTA LATINA.

lamento del generale e che fu graffita da ignoti in una pietra della porta. La grande figura di Belisario persiste ancora, come un genio tutelare, su questa parte delle mura di Roma. Anche a porta Salara è collegato il nome di lui per la formidabile difesa che egli quivi sostenne nel 536 contro i Goti di Vitige. È questa la parte delle mura più debole e più difficile a difendere,

Salara, che come le altre era fiancheggiata e protetta da due torri, rimase quasi interamente distrutta nel bombardamento del '70, così che fu rifatta dal Vespignani, un poco più indietro del suo posto primitivo, rispettando le ampie basi di marmo dell'antica costruzione.

Presso la porta che vide la fortunata ed eroica difesa di Belisario, è la porta gloriosa che



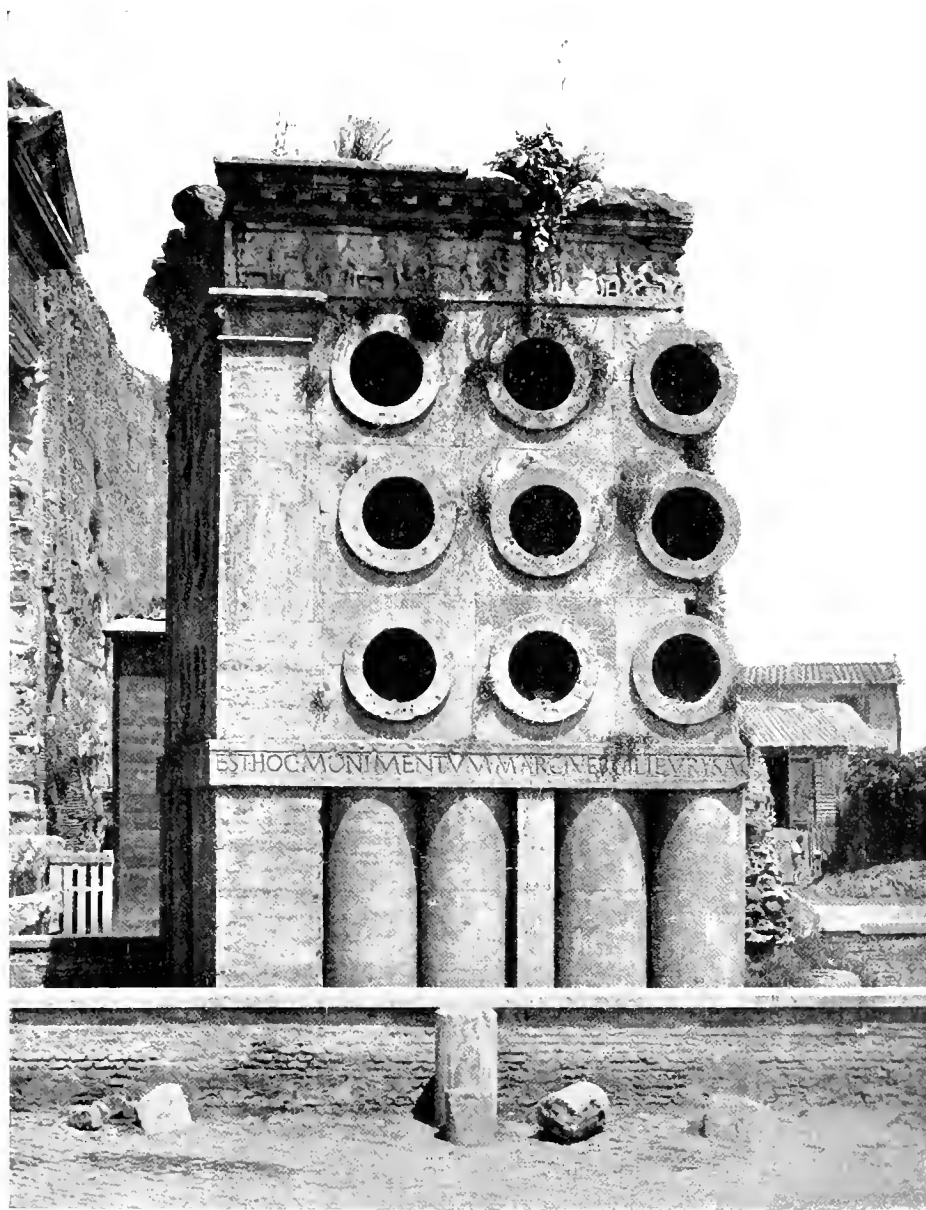
LA TORRE LEONINA

la parte che fu più spesso e con maggior fortuna attaccata dagli assalitori della città. Gli antichi stessi, che avevano riconosciuto la debolezza di questo lato di Roma, avevano cercato di ripararvi con la costruzione del formidabile Aggere serviano, ma da questa parte tuttavia entrarono in città i Galli, e di qua entrarono più tardi, nel 410, i Goti di Alarico. L'eroica difesa di lui sostenne per due anni, vittoriosamente gli assalti dell'esercito gotico, finché questo, riconosciuta inutile la sua lotta, tolse l'assedio e si ritirò. La porta

compì i voti della patria, la storica porta Pia, per cui Roma fu unita all'Italia, e che è ancora oggi vivo simbolo del compimento dell'idea generosa. L'antica porta Nomentana, che si apriva nella cinta aureliana, fu rifatta interamente nel 1564 da Pio IV che ad essa legò il suo nome. Autore del rifacimento fu Michelangelo, il quale, secondo racconta il Vasari, presentò al Pontefice tre diversi e stravaganti progetti. Pio IV, imbarazzato nella scelta, scelse quello che richiedeva una spesa minore, e fece subito porre mano ai lavori,

che furono condotti avanti per qualche tempo, ma non furono compiuti. Il Milizia, sagace ed acuto

un frontispizio dei più spropositati. Se il finale nel mezzo fosse terminato comparirebbe estremamente



SEPOLCRO DI MARCO VIRGILIO EURISACI, PRESSO PORTA MAGGIORE.

critico dell'architettura in Roma, giudicò severamente e mordacemente quest'opera del Buonarroti: « Archivolto centinato, pilastri progettati per sostenere

alto. Finestre con mensole: non mensole, ma travi di travertini per reggere altri frontispizi mastini. Altre finestre incorniciate a centina e frontispiziate dop-



LE MURA PRESSO PORTA S. GIOVANNI.

piamente a volute e a tenaglie. E che cosa sono quei piattoni ornati di quei bandoni, che finiscono non si sa, se in gocce o in fiocchi? Si hanno per satira contro quel buon papa che ordinò questa porta. E il mascarone sulla chiave ha forse qualche relazione con l'architetto di essa porta? .

Bisogna convenire, aggiunge argutamente il Quarenghi, che il genio del Buonarroti si frangeva contro le porte di Roma: non aveva indovinato nè quella del Popolo, nè questa Pia ». La porta, rimasta incompiuta, fu finita finalmente nel 1851, quando, colpita da un fulmine, fu gravemente danneggiata, e l'architetto Vespignani, che fu incaricato di questo lavoro, compì allora anche la facciata esterna che prima non esisteva.

Poco lontano da questo glorioso e fortunato monumento, è un'altra grande costruzione, vivo ricordo della vita militare e politica di Roma durante l'Impero: i *Castra Praetoria*, l'enorme quartiere fondato nel 23 da Seiano, per le coorti urbane e pretoriane. L'immenso edificio, che fu costruito dal suo fondatore fuori delle mura serviane per tener i soldati lontano dalle attrattive della città, e che fu testimone oscuro di tanti gravi avvenimenti, dopo che rimase deserto e chiuso in seguito all'abolizione dei pretoriani, fu incorporato nella

nuova cinta di Aureliano, e rinforzato e trasformato nel rifacimento di Onorio.

Le memorie della fine dell'impero romano si



LE MURA PRESSO PORTA S. SEBASTIANO.



IL BASTIONE DEL SANGALLO.

addensano tra queste mura nere e minacciose, testimoni di svolgimenti, di ribellioni, di tragiche audacie, di miserevoli intrighi.

Un ricordo più glorioso, cancella qui presso le tristi rievocazioni dei *Castra Pretoria*. Poco più innanzi è la porta Tiburtina, ora detta di San Lo-

renzo, l'unica porta ancora esistente di quelle aperte da Aureliano e rifatte e fortificate da Onorio. Questo mirabile monumento, interrato oggi quasi del tutto e quasi impraticabile alle vetture e ai carri, reca ancora sulla sua fronte l'antica iscrizione dedicatoria che rammenta e celebra l'opera di Onorio e di Arcadio. Una gloriosa memoria è ad esso connessa, perchè qui presso ebbe luogo nel 1410 il duro combattimento fra le soldatesche di Paolo Orsini e quelle di Ladislao, che aveva ancora una volta occupato Roma. La lotta strenuamente combattuta fu vinta alla fine dall'eroismo dei Romani, e la città tornò finalmente libera di dominio straniero.

La parte delle mura che segue subì in tempi recenti una considerevole trasformazione che ne ridusse assai il potere difensivo. Sisto V, per condurre a Roma l'acqua che dal suo nome fu detta Felice, si servì come acquedotto di un gran tratto delle mura fra la porta Tiburtina e S. Croce in Gerusalemme.

Del resto, anche in tempi più antichi gli acquedotti hanno avuto una parte considerevole in questo tratto di mura, chè se Sisto V trasformò le mura in acquedotti, nella costruzione aureliana questi furono trasformati in mura.

Anche la porta Maggiore è ora un ricordo degli antichi acquedotti, chè essa non è altro che il « monumento dell'acquedotto dell'acqua Claudia



LE MURA PRESSO PORTA S. SEBASTIANO.



e dell'*Anio* nuovo sbarazzato dell'antica costruzione a torri che formava le così dette porte Prenestina e Labicana ». La costruzione Onoriana, abbattuta nel 1838, scoprì insieme con questo monumento il sepolcro di Marco Virgilio Eurisace, il ricco « fornaio fornitore dello stato » come ricorda la iscrizione sepolcrale, e che è uno dei più curiosi monumenti funebri romani.

sibile con le sue belle torri rotonde, rammenta l'entrata di Belisario in Roma nel 536, e il tradimento dei soldati che vi lasciarono passare dieci anni dopo Totila. Questa porta ancora, pur chiusa e quasi nascosta, è uno dei più suggestivi monumenti del fosco Medio Evo romano: le sue belle torri, le sue mura minacciose rievocano oggi, con viva voce, la lontana età misteriosa. La sua porta murata



PORTA S. LORENZO.

Nè soltanto degli acquedotti fu tratto partito per la costruzione di questa parte delle mura: poco dopo porta Maggiore il recinto anreliano incorporò tutto un lato del famoso anfiteatro Castrense, il quale probabilmente fornì pure con le sue parti abbattute i materiali per la continuazione delle mura.

L'antica porta Asinaria, che si apriva qui vicino, fu chiusa nel 1574 per opera di Gregorio XIII, che vi fece aprir poco avanti l'attuale porta San Giovanni. La porta antica, che è ancora oggi vi-

sembra indicare un'epoca definitivamente chiusa; nessuno più passerà sotto l'agile arco formidabile, come il tempo lontano non ritornerà più; ciò che è passato è finito, e la nuova vita non rianima più le cose morte.

Un'altra porta, pur essa chiusa, la Metronia, segue poco dopo la porta Asinaria, in uno dei tratti più interessanti delle antiche mura, varie di costruzione e di andamento, in un terreno accidentato e variato, rotto da colline e da vallette, gi-



PORTA APPIA O S. SEBASTIANO.



PORTA PINCIANA.

randosi e rigirandosi su sè stesse. Anche la porta Latina, sulla famosa via omonima, è oggi chiusa. La bella porta, che reca ancora così vivi ricordi dell'età di Onorio e di Belisario che la riparò, resta anch'essa muta ombra d'un'età grandiosa. Ora le mura, che si vanno facendo sempre più aspre e minacciose davanti alla campagna deserta che qui innanzi si apre tragica nel suo silenzio im-

porta Appia, che più tardi soltanto fu chiamata di San Sebastiano dalla celebre basilica dedicata al Santo protettore di Roma, fu ricostruita da Belisario e da Narsete, con marmi tolti dai monumenti che fiancheggiavano la via. Questa mirabile porta semplice e severa, che risveglia col suo nome tanta grandezza di memorie classiche e cristiane, vide nel 1536 una solenne festa dell'Impero, l'in-



PORTA S. SEBASTIANO — VEDUTA INTERNA.

mortale, si svolgono rapidamente fino alla classica porta San Sebastiano o porta Appia. La famosa via di Appio Claudio, il censore, di qua parte ora, poi che si è perduta memoria dell'antica porta Capena delle mura serviane, donde partiva un tempo la classica via.

Di qui si estende ora la bella via Appia, coi suoi monumenti mirabili, con le memorie grandiose del paganesimo e del cristianesimo primitivo. La

gresso trionfale dell'imperatore Carlo V, reduce dalla spedizione di Tunisi: tarda rievocazione dell'Impero romano. Ma un'altra memoria altamente gloriosa per la città è connessa a questa porta, sulla quale ha lasciato pure un visibile ricordo. Nel lato destro d'essa è incisa sulla pietra una figura di Angelo che reca da una mano il globo, dall'altra una lancia infitta in un drago. Presso la figura è un'iscrizione in caratteri gotici, che così

si può tradurre: « L'Anno del Signore 1337 indizione XI, nel mese di settembre, giorno penultimo, nella festività di S. Michele, entrò gente forastiera

morie si affollano in questa porta Appia, sull'orlo della via che vide le legioni romane muovere alla conquista, che vide la vita elegante e fastosa del-



PORTA PIA.

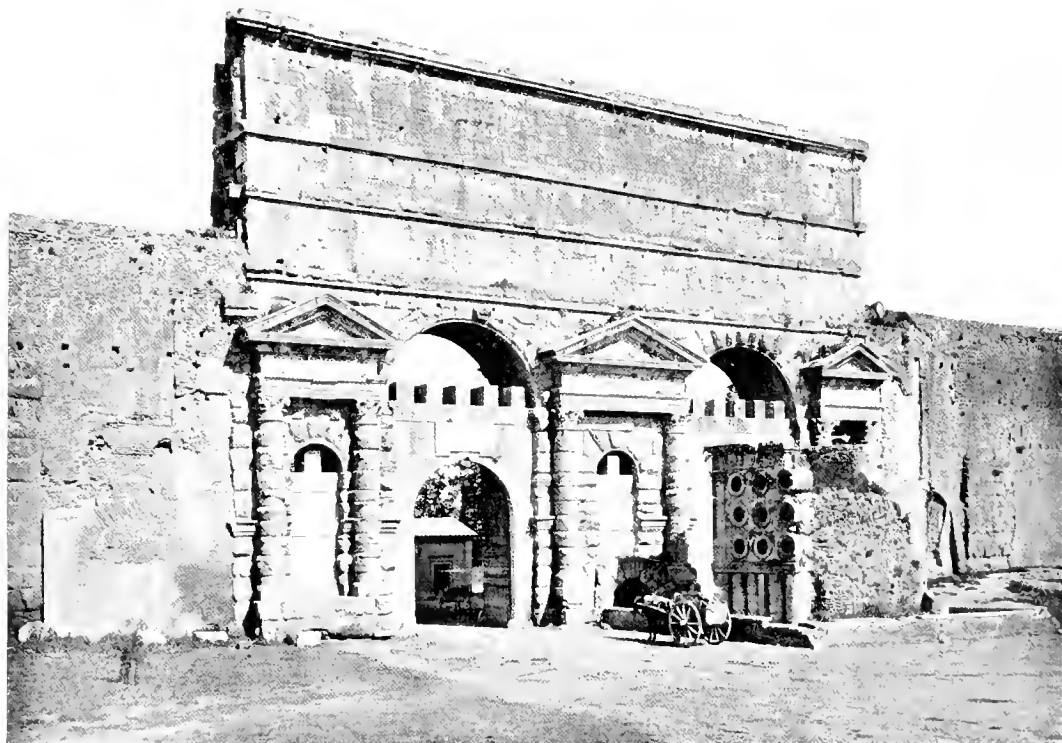
in città e fu debellata dal popolo romano, essendo Giacomo de' Ponziani capo della regione ». Questa gente forestiera erano i Tedeschi di Luigi il Bavaro, « gli eterni tedeschi che mai non disimpararono la via d'Italia e di Roma ». Così le più varie me-

l'Impero, l'incontro fra Cristo e S. Pietro, i martiri dei cristiani e il sorgere di un mondo nuovo che, sulle rovine dell'antico, balzava dalle catacombe alla gloria del sole.

Dopo la porta San Sebastiano le mura digra-

dano lentamente verso porta San Paolo e il Tevere. È questo un tratto de' più caratteristici della cinta, poveramente costruito e malamente conservato. Il Nibby stesso notò che: « le mura sono così smantellate ed irregolarmente rifarcite nei tempi della estrema miseria della città che presentano di quando in quando un testimonio di fatto delle barbarie

direzione di questo grande architetto militare, furono rapidamente condotti innanzi, ma pur presto sospesi e abbandonati, così che l'opera del Sangallo si limitò alla costruzione di un solo bastione, quello che ancor oggi si vede e che è uno « dei pezzi più interessanti che siano comparsi alla luce — come disse il Marini — nel risorgimento dell'arte



PORTA MAGGIORE O LABICANA.

con che vennero messi a soqqadro monumenti di marmo, colonne di porfido, di granito, di giallo antico, lastricati di serpentino, onde fornire i materiali opportuni. Questa debolezza dovette essere riconosciuta fin dal secolo XVI, poichè dopo il sacco famoso del Borbone (1527) si decise di fortificar meglio Roma, principalmente da questo lato così esposto. Paolo III Farnese, appena salito al Pontificato, si occupò subito di questo progetto e ne diede incarico ad Antonio da Sangallo, il giovane. I lavori, che cominciarono subito sotto la

del fortificato e dal quale « ha origine l'invenzione dei fianchi duplicati ».

Da questo bastione le mura scendono rapidamente verso il Tevere, passando prima per porta S. Paolo, presso il famoso sepolcro di Caio Cestio, la bella piramide romana che fu costruita in 330 giorni, vicino alla quale, all'ombra di una vecchia torre onoriana, riposa ora il cuore agitato di Percy Bisse Shelley, il divino poeta inglese che tanto aveva amato Roma e le sue antiche memorie.

Ora le mura precipitano quasi verso il fiume, e

chiudono la cinta della città sulla sponda del biondo Tevere, ma un tempo la cinta non cominciava nè finiva sul fiume; da porta del Popolo essa seguiva la riva del Tevere fino a Ponte Sisto, e da porta San Paolo, piegava lungo la sponda fin dove sul lato destro si apriva la porta Portuense. Tutta questa parte delle antiche mura, già cadente nel

al quale si apriva la porta Settimiana, raggiungeva le mura tiberine che partivano da porta del Popolo.

Così la cinta aureliana lasciava completamente fuori tutta la sponda destra del Tevere da Castel Sant'Angelo fino alla basilica di San Pietro. I Saraceni, che nell'836, dopo aver inutilmente assalito



MURA E PORTA PINCIANA.

1417, fu distrutta dapprima sotto le case che si affollavano sul fiume, poi nella costruzione dei Lungo-Tevere.

Le mura, spintesi sulla riva del fiume, riprendevano dunque al di là del Tevere presso la porta Portuense abbattuta da Urbano VIII, e salivano al Gianicolo fino a racchiudere l'*Arx Janiculensis* che Anco Marzio aveva costruito sul colle per proteggere la navigazione del Tevere e che forse Servio Tullio stesso aveva munito delle sue mura.

La cinta aureliana scendeva poi dal Gianicolo e a ponte Sisto, già detto Gianicolense, presso

Roma, saccheggiarono e incendiarono la basilica dedicata al Principe degli apostoli, spinsero, dopo la loro partenza, Leone IV a fortificare la basilica cingendola di robuste mura che partivano da Castel Sant'Angelo, e girato intorno il Vaticano fino alle falde del Gianicolo, si ricongiungevano al mausoleo di Adriano.

L'antica tomba dell'imperatore romano, trasformata tuttavia in formidabile fortezza<sup>1</sup>, veniva quindi a proteggere la nuova città che dal nome

<sup>1</sup> Cfr. *Emporium*, vol. XVI, dicembre 1902.

del papa fu detta città Leonina. Col continuo accrescimento di questo nuovo quartiere, la cinta stabilita da Leone IV si mostrò insufficiente e incompleta, e Paolo III dapprima, per opera del Sangallo, poi Pio IV, per opera di Michelangelo, ne ingrandirono considerevolmente l'estensione e la munirono di nuove fortificazioni.

Più tardi, nel 1642, Urbano VIII, nel riparare le

leggeri e la porta Portese, intorno ai bastioni di San Pancrazio infuriò specialmente l'ira degli assalitori francesi che venivano a spezzare il sogno della libertà romana e a restaurare il potere temporale dei Papi. Qui sopra si accesero i più sublimi entusiasmi della patria rinnovata, e qui l'eroismo fu legge per gli improvvisati soldati. Ogni angolo di queste mura, ogni pietra ricorda ancora



PORTA S. PAOLO.

fortezze e le mura di Roma, pensò di unire la città Leonina, che era rimasta completamente isolata, al resto della città, e fece costruire sul colle del Gianicolo una formidabile cinta di mura, che, secondo il sistema dei bastioni, unì porta Cavalleggeri, attraverso l'antica porta Aurelia o di San Pancrazio, alla porta Portese presso il Tevere. Così con questa ultima cinta, il circuito delle mura di Roma ha raggiunto i 25 chilometri.

Quest'ultima parte della cinta romana, fu il teatro dell'eroica difesa del '49. Qui, tra la porta Caval-

con così viva voce questa fulgidissima pagina di glorie; e di qui sorge l'inno solenne della redenzione dell'Italia. L'altissima poesia del sacrificio, l'ardore d'un'idea magnanima alita ancora su queste mura gloriose che suscitano così nobili pensieri, così consolanti ricordi.

Quando l'Italia saprà vincere il suo crudele e sterile scetticismo che oggi l'opprime, per ritrovare qualche lampo d'antico ardore, si rivolgerà a queste memorie magnifiche come alla sorgente migliore della forza e del valore di una nazione.



Tra le mura di S. Pancrazio e Villa Glori balzano le strofe più gloriose della redenzione della patria.

Questa mirabile epopea non ha ancora avuto il suo poeta, chè i tempi non sono ancora maturi per comprendere e apprezzare la grandezza di quell'epoca di gloria.

L'ali ha spiegate sul Campidoglio la libertà regina, ma l'augurio del poeta non si è ancora avverato.

Pure, se noi non vogliamo disperare delle sorti d'Italia, dobbiamo attendere con fede il suo compimento. Quando gli uomini recheranno omaggio a questi eroi

.... con lor sarà un vate, radioso  
 Ne la fronte divina  
 Come Sofocle già nel glorioso  
 Trofeo di Salamina:  
 Ei toccherà le corde e de i fratelli  
 Dirà la santa gesta.  
 Né mai la canzon ionia a' di più belli  
 Risonò come questa. »

Le mura che videro la difesa di Belisario e quella del '49 ricordano le pagine migliori della storia di Roma.

ART. JAHN RUSCONI.



LE MURA PRESSO PORTA S. PAOLO.



LA FONDERIA DELLA « GENERAL ELECTRIC COMPANY » DI SCENECTADY (NUOVA-YORK).

## LE GRANDI INDUSTRIE MODERNE: L'ELETTRICITÀ IN UNA FONDERIA.



E industrie metallurgiche richiedono, come è noto, un impiego di combustibile molto rilevante in rapporto al valore dei prodotti: è uno degli ostacoli principali che, insieme ad altri dei quali qui non importa parlare, pongono queste industrie da noi in condizioni svantaggiose rispetto ai paesi dove il combustibile è poco costoso. Si è fatto meno sentire pertanto in questo campo il notevole vantaggio che ad altre industrie ha apportato l'impiego delle forze idrauliche a mezzo dell'elettricità: tutt'al più qualche treno di laminatoi nelle ferriere ha potuto opportunamente valersi di questa fonte di energia. Può quindi riescire interessante il riscontrare la molteplicità e l'importanza dei compiti che sono affidati all'elettricità in una fonderia moderna, in Inghilterra e soprattutto nel Nordamerica. È bensì vero che colà l'impiego della forza elettrica tende soprattutto a sostituire la forza muscolare, ma ciò non toglie che la stessa applicazione possa altrove riescire vantaggiosa per un altro motivo.

Una delle caratteristiche più interessanti che si riscontrano nelle moderne fonderie americane è appunto la parte che vi è affidata all'elettricità nell'economia della produzione. In poche altre industrie si è compiuta per tal modo una trasformazione così notevole nei suoi eccellenti risultati; un esame anche sommario dei migliori impianti recenti, dimostra l'importanza sempre maggiore che si at-

tribuisce in linea amministrativa alla riduzione di ogni perdita inutile.

Anche nelle migliori condizioni il lavoro di fonderia riesce, come è noto, assai penoso al numero personale che richiede; deve compiersi naturalmente in un ambiente polveroso e fumoso ed è un compito ben duro quello soprattutto degli addetti alla manovra delle sciviere dalle quali si versa il metallo fuso, incandescente. Col crescere della ricerca dei prodotti lo spazio diventa sempre più scarso e cresce in proporzione la probabilità di qualche disgraziato accidente. Sono pertanto ben giustificati ed altamente encomiabili tutti i tentativi per migliorare, entro i limiti del possibile in linea tecnica ed economica, le condizioni di un tal lavoro, come se ne scorge evidentemente il proposito in coloro che presiedettero allo studio e all'esecuzione dei nuovi impianti.

Anzitutto si provvede a locali ben rischiarati e ben ventilati per il personale dirigente e di assistenza, forniti di tutte le comodità per la nettezza personale; ma anche alla maestranza si destinarono ampi spazi liberi forniti di moderni apparecchi per lavarsi.

Nel miglioramento generale delle condizioni di lavoro, l'elettricità ha una parte più importante di quanto si potrebbe credere. Sembra ridicolo il preoccuparsi della nettezza in una fonderia, ma si può d'altra parte riflettere che quando una macchina od un nuovo congegno qualsiasi, aggiunto ad un im-

pianto esistente, eseguisce il suo lavoro senza produrre vapore di scarico, nè fumo, nè sudiciume, nè eccessivo calore od altro fastidioso effetto nell'ambiente che già è fin troppo sovraccarico di simili prodotti, è certo che si ha un sicuro guadagno di forza motrice. Sotto questi riguardi il motore elettrico sta innanzi ad ogni altra sorta di macchinario motore nella pratica della fonderia, ad eccezione dei montacarichi e dei magli idraulici.

Lo spazio ha un valore inestimabile in una fonderia commerciale e per questo è stato subito accolto con favore il motore elettrico che si può collocare su una parete od in altro posto qualsiasi dove non dia ingombro. Nettezza, grande energia raccolta in ristrette dimensioni, e facilità di manovra da lontano, sono le qualità richieste appunto per una fonderia.

Una difficoltà di esercizio è quella di assicurare la ventilazione, essendo di assoluta necessità far uso di armature chiuse quando si impiegano macchine a corrente diretta, in causa del pulviscolo e delle particelle metalliche sospese nell'aria. Quindi per un servizio a velocità costante il motore ad induzione tien la palma, ma si deve aver cura che i supporti sieno tali da non aver danno dal pulviscolo.

Ma altre sono le applicazioni dell'elettricità in una fonderia all'infuori della forza motrice: un carro automotore per mezzo di una batteria di accumulatori può servire al trasporto del combustibile o dei pezzi di metallo, come pure un carro che prenda la corrente da un *trolley* sotterraneo od aereo, ottenendosi un risparmio di forza muscolare.

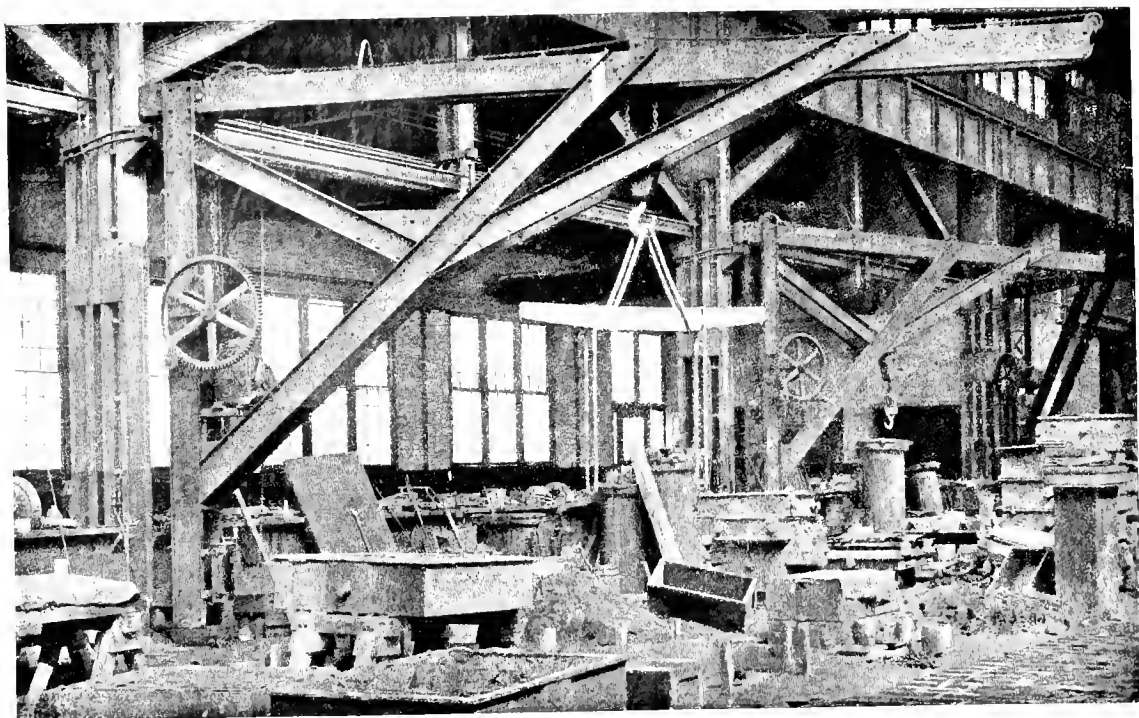
Senza la gru elettrica scorrevole od a ponte, come si suol dire, non sarebbe affatto possibile nè dal lato tecnico nè dall'economico raggiungere la produzione alla quale arriva una moderna fonderia. Dal momento nel quale il metallo grezzo, il combustibile, le terre e sabbie di fusione, entrano nel recinto della fonderia, sino a quello in cui i getti finiti possono essere spediti alle officine meccaniche, è di assoluta importanza l'avere sempre alla mano un mezzo di trasporto che riunisca il più basso costo con il più celere lavoro.

Per dare qualche esempio, in una fonderia che produce 40 tonnellate di ghisa al giorno, le staffe, le sciviere, ecc. sono trasportate da due gru elettriche da 20 tonn. e da una di 15 e tuttavia l'opera di queste è così incessantemente richiesta che per qualche lavoro anche urgente si deve attendere

oltre un paio d'ore che la gru sia libera. Si crederebbe che il fatto dipenda da vedute troppo ristrette nell'impianto o nell'esercizio della fonderia, mentre invece questa è percorsa per il lungo da ben sette binari a piccolo scartamento e da altri quattro trasversali e fornita di molti piccoli elevatori pneumatici od elettrici in aggiunta alle gru già troppo impegnate; nè la direzione trascura di adottare ogni nuovo perfezionamento. Basta il fatto a dimostrare l'importanza grandissima della gru elettrica e la necessità di dotarne con larghezza le fonderie.



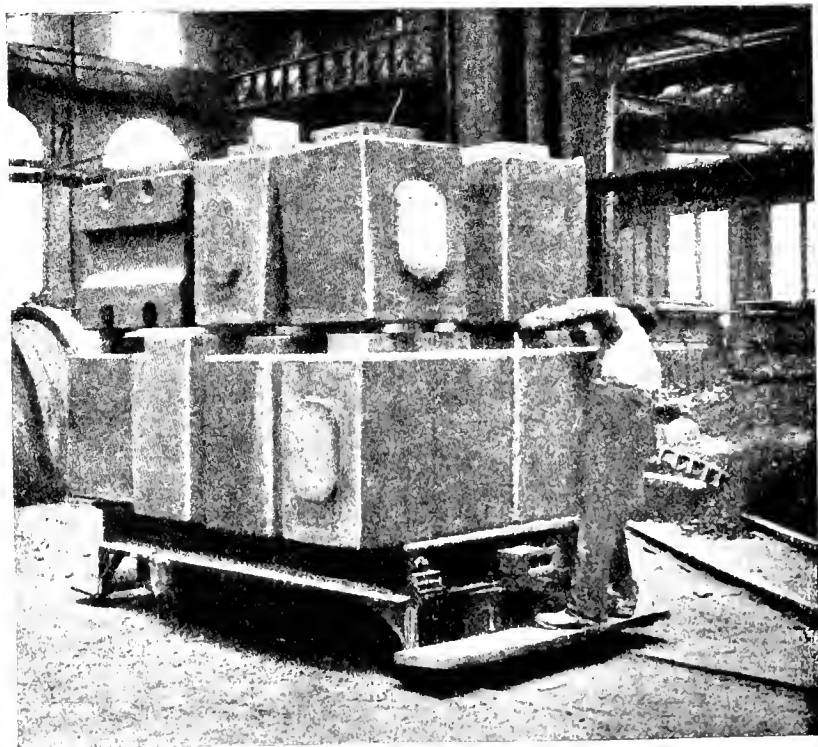
VERSAMENTO DEL METALLO FUSO PER UN GRANDI GETTO DI FUSIONE PER MEZZO DI UNA GRU ELETTRICA NELLA FONDERIA WESTINGHOUSE.



UNA DELLE MOLTE GRU GIREVOLI DELLA « GENERAL ELECTRIC COMPANY » DI SCINECTADY.

Anche nelle condizioni più favorevoli una gran quantità di tempo si perde sovente dagli operai obbligati ad aspettare la gru dopo che le sciviere sono preparate a ricevere il metallo liquefatto. In minore scala i montacarichi elettrici di 1 e 2 tonni, sono quasi egualmente necessari al rapido procedere del lavoro.

In una fonderia, per esempio, gli elevatori elettrici servono a sollevare dei carri di 15 quintali di ghisa o di coke al piano di carica dei forni a cupola; la trazione elettrica vi presenta fra gli altri un vantaggio importante nello spazio limitato che occupano i motori. Dopo che i car-

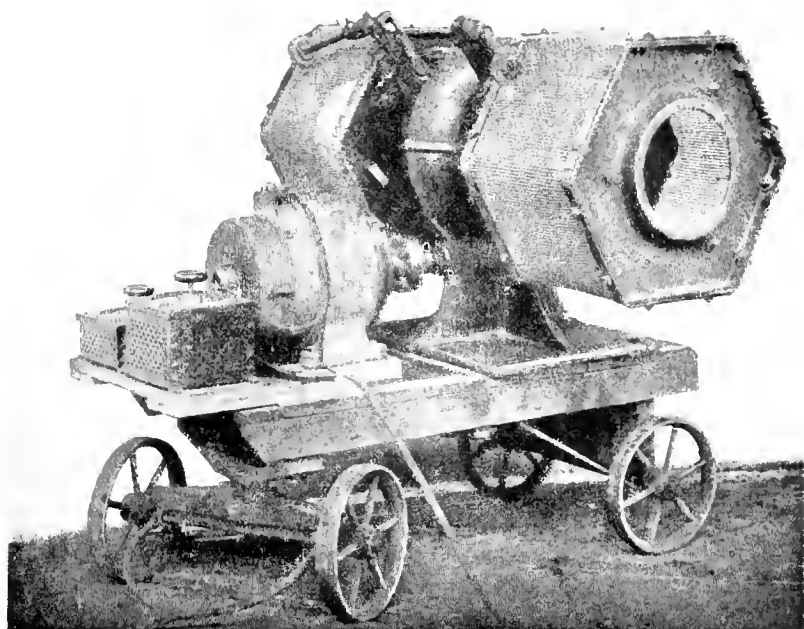


CARRELLO AUTOMOBILE CON BATTERIA D'ACCUMULATORI CHE TRASPORTA DELLE « ANIME » D'ARMATURE ELETTRICHE.

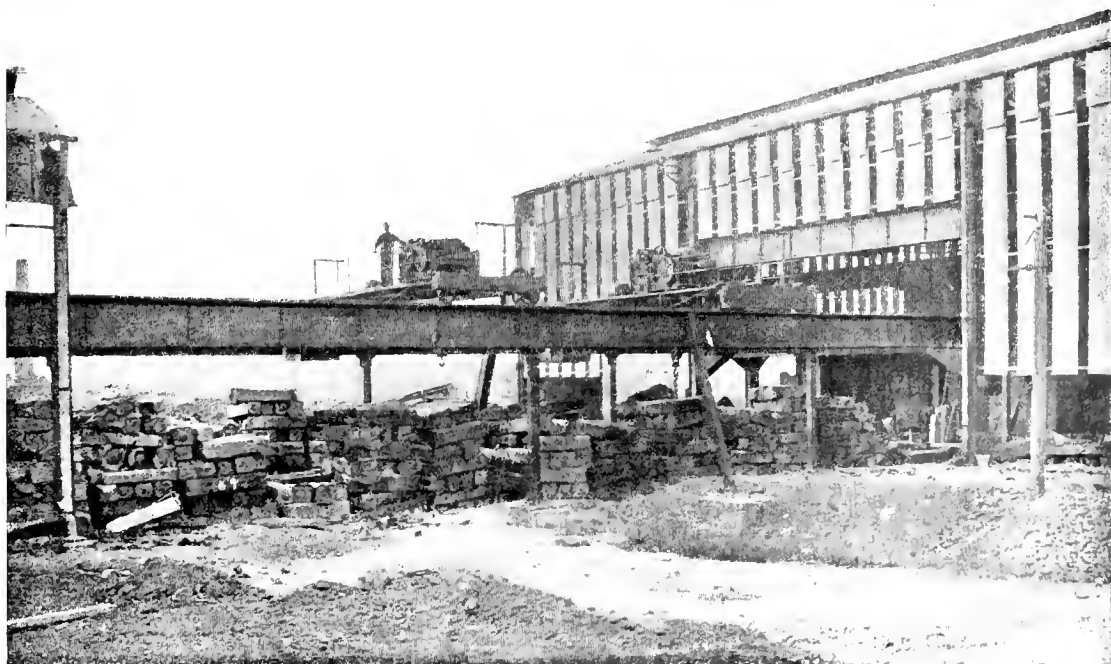
relli sono scarichi, per un binario inclinato sono spinti sopra un elevatore che automaticamente discende al piano terreno; il segnale per rilasciare il carrello vien dato da una lampada ad incandescenza che è collocata sulla piattaforma di carico e sta accesa finchè l'elevatore è giunto alla sommità della sua corsa ed è così pronto a ricevere un carrello vuoto.

Nella confusione che esiste di solito in una fonderia in piena attività è assai apprezzabile l'uso di queste segnalazioni elettriche.

L'energia richiesta dalle differenti macchine varia



UN SABBIAIORE ELETTRICO PORTATILE DELLA FONDERIA DI SCENICTADY.



GRU ELETTRICA SCORREVOLE DA 25 TONNELLATE, CON TRE MOTORI SOVRASTANTI, NELLA FONDERIA D'ACCIAIO SCOTT MOUNTAIN A NEWCASTLE-ON-TYNE.

naturalmente tra limiti molto estesi: la maggior parte dell'energia impiegata in una fonderia è consumata dalle gru, dai montacarichi e dai ventilatori. Nella nuova fonderia della Compagnia Sturtevant, ad Hyde Park, Massachusett, vi sono due forni a cupola (sistema Whiting) rispettivamente di m. 1,40

chinario ingombrante, che ostruisca le navate e inceppi il movimento delle gru.

Nelle fonderie di bronzo e d'ottone la forza richiesta è usualmente modica, dacchè sono relativamente piccole le macchine da azionare. Così, per dire un caso concreto, un motore di 5 cavalli-va-



UNA DELLE GRU ELETTRICHE GIREVOLI NELLA FONDERIA DELLA COMPAGNIA ALLIS-CHALMERS A MILWAUKEE.

e 1,80 di diametro. Il più piccolo è fornito di una macchina soffiante azionata da una motrice di 30 cavalli-vapore, il più grande da una di 40 cavalli; questi motori di rilevante potenza possono stare in una cabina sopra la piattaforma di carico. Nè solamente hanno il vantaggio di stare fuori di mano e non richiedere molta cura, ma sono anche economici sia di azionamento che di manutenzione. Nella fonderia moderna non vi è posto per mac-

pore basta a far agire un ventilatore per quattro croginoli d'affinamento ed un forno a riverbero usati nella fusione dei metalli dolci, un separatore magnetico, e mole smerigliatrici. Come nella fonderia di ghisa anche qui i motori devono essere chiusi.

Convenienti riescono pure i motori elettrici per tiratoi, rimescolatori, macchine da scorie, mole a smeriglio e compressori d'aria per le operazioni di



aguzzatura degli attrezzi. Una forza di circa 30 cavalli è destinata nella fonderia Sturtevant solamente a questi lavori secondari, all'intuori del compressore che è collocato nel locale dei motori.

In generale si trova vantaggio nel far dipendere da un motore un gruppo di macchine della fonde-

mosfera fumosa e polverosa di una fonderia è difficile da risolvere. Si può dire che ogni lampada chiusa entro vetri è bentosto rivestita di sudiciume, per modo che sembrano doversi preferire le lampade ad arco voltaico libero e si devono adottare in gran copia per avere un risultato soddisfacente.



CARRO AUTOMOBILE DA TRASPORTO NELLA FONDERIA DELLA COMPAGNIA SINGER AD ELIZABETHPORT.

ria in quanto l'impiego ne sia frequente se non costante e non si richiedano molti contralberi.

Sembra invece non vi sia convenienza di adottare con maggior dispendio singoli motori direttamente accoppiati ad ogni macchina, ciò che può essere utile in una officina meccanica, mentre in una fonderia ha una parte importante il lavoro a mano di libera scelta.

Il problema dell'illuminazione artificiale nell'at-

D'altra parte però il metallo fuso stesso manda molta luce, per modo che si può versarlo nelle forme anche quando la luce elettrica è insufficiente. È certo tuttavia che l'illuminazione elettrica dà migliori risultati di quella a gaz e l'illuminazione ad olio, vegetale o minerale, è quasi affatto abbandonata. Un buon effetto si dovrebbe avere con la lampada a vapori di mercurio, in quanto può illuminare un'area assai vasta.

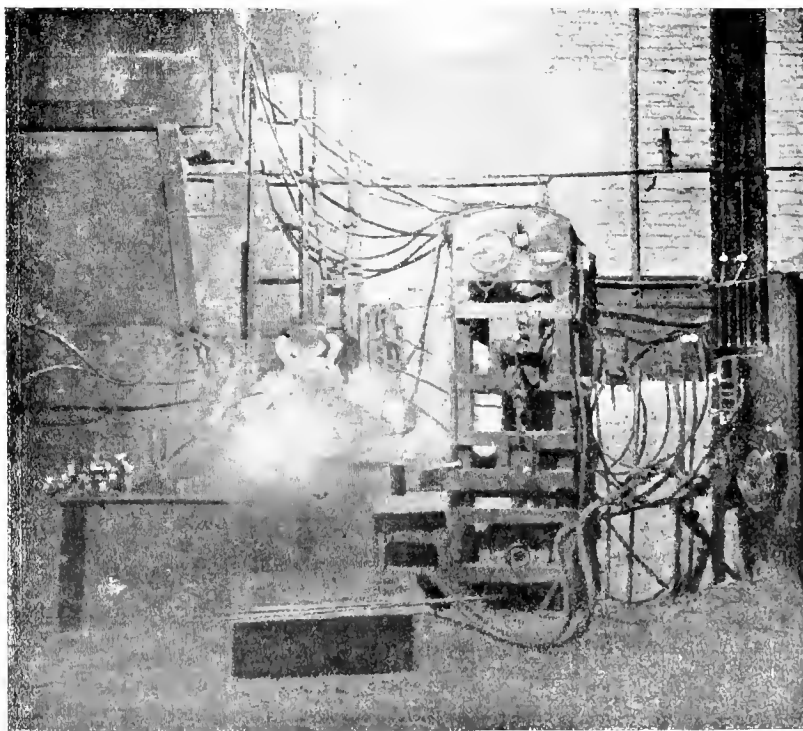


Quanto all'elettromagnete, non è ancora entrato nella pratica di fonderia in uso corrente; dovrebbe trovare applicazione specialmente nel maneggio economico della ghisa grezza. Il caricamento di un comune forno a cupola viene generalmente eseguito a mano, prendendo i pani di ghisa dai carrelli colla forza muscolare per gettarli nel forno. Invece di tre uomini impiegati a questo faticoso lavoro si potrà adibire un sol uomo con un adatto macchinario. Il punto importante è quello di distribuire uniformemente il carico ed in questo non si può far senza dell'intelligenza umana. Dato un montacarichi elettromagnetico alla porta del forno, con

adatto meccanismo di va e vieni e relative guide, si possono risparmiare due uomini alla carica del forno.

Tutti gli apparecchi che servono al risparmio di lavoro manuale sono caratteristici degli alti forni di fusione e delle acciaierie, ma su più piccola scala congegni rispondenti allo stesso scopo possono essere con vantaggio applicati anche nei piani di carico di fonderie meno importanti. L'elettro-calamita potrà raccogliere tutta quella minuzzaglia di metallo che può trovarsi in un carro ed ottenere così un risultato economico.

R. R.



SALDATURA ELETTRICA NELLA FABBRICA DI LOCOMOTIVE BALDWIN A FILADELPHIA.

## L'ANAPO ED IL PAPIRO.



L piccolo fiume che scaturendo dal monte Lauro, dopo un lungo percorso, sbocca nel grande e mirabile porto siracusano, vanta tali titoli di nobiltà, che il suo nome, simbolo di gloria e fonte inesaurita di poesia, rappresenta un culto, una religione alta e solenne per ogni anima gentile, pascentesi dei ricordi della bellezza antica.

Teocrito, il dolce, idilliaco poeta, spiega il significato di Anapos con la parola *invisible*, e ciò dimostrerebbe di quanti misteri fosse circondato il sacro fiume che fu testimone di tante epiche lotte contro Ateniesi e Cartaginesi, e che, infine, ebbe la ventura di assistere al trionfo della sua Siracusa.

Ma l'Anapo deve la sua celebrità ad altro piccolo corso idrico che dapprima, fino a non molti anni or sono, era un suo affluente, cioè il Ciane, così detto dalla classica fonte (volgarmente chiamata *Pisimè*) che l'alimenta, e che è stato, negli ultimi tempi, deviato in seguito ai lavori di bonifica dell'agro siracusano.

Proprio sulle rive del Ciane, di cui è nota la gentile leggenda, fiorisce la rarissima pianta (*Cyperus Papyrus*), unica superstite, dopo la scomparsa della sua genitrice del Nilo, che forma sempre la ammirazione del mondo intero, il Papiro.

Di quando in quando un grido di allarme si solleva fra i dotti e fra gli innamorati dell'antichità su temuti pericoli cui andrebbe incontro la grande e bella Ciperacea, e questo fatto riesce di conforto in quanto che conferma di quale intensa, affettuosa cura sia oggetto la pittoresca pianta.

Già Ernesto Renan in un suo scritto, nel quale è tutto un inno in onore del Papiro, ebbe ad esclamare: « Si cette plante, qui a rendu de si « grands services à l'esprit humain et qui mérite « une place si capitale dans l'histoire de la civilisation, pouvait un jour être en danger de disparaitre, je voudrais que les nations civilisées, à « frais communs, lui assurent une pension alimentaire dans la vallée de l'Anapus ».

Di recente vari giornali italiani e tedeschi hanno alzato la voce in difesa del Papiro da loro creduto in pericolo, ed uno dei nostri più cari botanici, il Prof. Orazio Comes, ha sentito il bisogno di scrivere una calda nota per raccomandarne la conservazione.

Fortunatamente però il grido di allarme, che si ripete fin da quando furono iniziati i lavori di bonifica (fatali spesso alle bellezze della natura), non ha alcun fondamento, poichè il Papiro, quantunque nello scorso inverno abbia molto sofferto a cagione delle nevicate che da tempo non avvenivano in Siracusa, ha ripreso il suo antico vigore con l'aggiunta, inoltre, di altri piccoli individui, ed è oggi sano e fiorente, atto a sfidare ancora i secoli ed a maravigliare gli uomini, come posson dimostrare le presenti fotografie di fresco appositamente eseguite.

Qua e là le rive del Ciane, scorrente fra serpeggianti che ad alcuni punti danno un aspetto assai caratteristico e superbo, sono popolate di foltilissimo Papiro disposto a guisa di colossali spalliere, alto, verde e ridente, i cui bei ciuffi si specchiano mollemente sulle acque, alle quali anche le alghe verdi del fondo, i roveti ed i canneti d'ambo i lati, insieme con alcuni salici e pioppi, aggiungono i loro pittoreschi riflessi che nessuno artista potrà mai ritrarre.

Ma come voler descrivere gli incanti di questi luoghi maravigliosi, dove la profonda poetica solitudine è solo di quando in quando rotta dalla vanga del contadino, dal passo del pescatore di anguille o di cefali, dal tonfo del remo o dall'ondeggiar del Papiro?

Vengono a mente le entusiaste parole dello Schneegans: « Qui si gode una solitudine dolce e « qui si destano sogni e sentimenti infiniti: sono i « sogni di un Teocrito, di un Virgilio, è un tranquillo, lieto e salutare abbandono dell'animo, è « un godimento tutto greco della bellezza, un risveglio di tutto il nostro essere sotto lo splendente cielo del felice paese meridionale ».

Il poeta siracusano Tommaso Gargallo così canta il Papiro:

La gloriosa pianta, infatti, ricordata financo da Omero, fu adoperata per la cartificazione (onde il vocabolo francese *papier* e l'inglese *paper*), e sono



SIRACUSA — SULLE SPONDE DEL CIANE.

. . . . . Salve, o dotta pianta,  
Salve, io dicea, figlia del Nil, che queste  
Mie piagge onori! Tue sottili libre  
Che il tricuspide stelo or mute avvolge,  
Quanto, in volumi inteste, eran loquaci!

famosi i papiri di Ercolano illustrati dal Winkelmann. Plinio narra il metodo tenuto dagli antichi nel fabbricare la carta: Tagliavasi il fusto della pianta con un ferro acuto, in sottilissime e larghis-







sime strisce, le quali stendevansi sur una tavola bagnata delle acque del Nilo (che avevan forza di glutine, secondo lo stesso scrittore), sovrapponendosi le

Il pregio della carta aumentava o diminuiva secondo ch'era stata fatta con le strisce più o meno vicine al midollo dello scapo. Così si noveravano



SIRACUSA — SULLE SPONDE DEL GIANE — UN FABBRICANTE DI BERTOVELLI PER LA PESCA DELL' ANGUILLE.

varie parti in modo da formare quasi un graticcio.

Dopo ciò, i fogli si passavano al torchio per la pressatura, si disseccavano al sole, ed in ultimo si imbianchivano e si levigavano.

l'*augusta* e la *livia* che rappresentavano la carta di 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> qualità; la *jeratica*, la *saitica* (così detta perchè preparata in Saite con le fibre più grossolane), ed in ultimo la *emporetica* o mercantile. La

prima aveva però il difetto di essere troppo fine, tanto da non potersi scrivere da ambo le faccie, come dimostrano i papiri ercolanesi; onde l'imperatore Claudio mischiò insieme le strisce dell'*augusta* con quelle della *livia*, valendosi per il legamento della colla di fior di farina temperata con acqua bollente e con aceto.

Poichè nessuno scrittore antico parla del Papiro a Siracusa, è da supporre, come generalmente si crede, ch'esso, non prima degli Arabi, sia stato trapiantato sulle rive del Ciane.

Oggi nella stessa città viene esercitata una pic-

colissima industria della carta per uso dei forestieri che vogliano averne un ricordo, ma secondo un metodo tutto empirico, mediante il quale essa riesce alquanto grossolana.

Quale avvenire è riserbato ancora alla nobile pianta? Quali altri notabili servigi potrà rendere essa alla civiltà? Tutto ciò entra nel campo dell'imprevedibile. Intanto vi ha chi pensa di destinarla per la fabbrica della carta-valore per la ragione ch'essa non potrebbe essere falsificata.

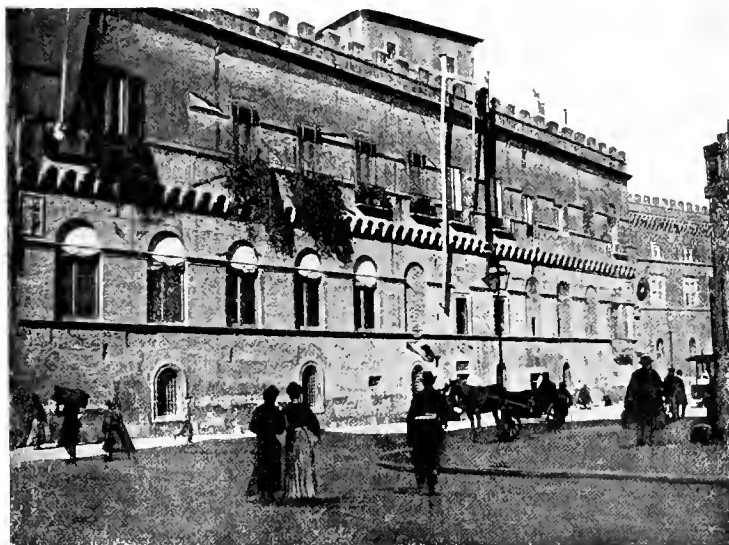
E. MAUCERI.



SIRACUSA — PRESSO LA FONTE CIANE.



## MISCELLANEA: IL PALAZZETTO DI VENEZIA.



ROMA — PALAZZETTO DI VENEZIA — UN LATO.

Venezia, vedovo del suo lato migliore, perderà gran parte della sua bellezza e della sua fisionomia fatta di forza e di grazia.

Che cosa ricompenserà sull'lo nudo aperto dalla breccia, la gentilissima creazione toscana? Il palazzetto sarà ricostruito secondo il suo piano primitivo, sull'altra ala del palazzo, al di là del piccolo giardino di San Marco e al di là della chiesa omonima. Esso riapparirà fra non molti anni quale apparì già al suo sorgere, non ancora sfigurato dalle posteriori trasformazioni, e la rievocazione

**C**OME in olocausto alla patria, simboleggiata nel grandioso e mirabile monumento a re Vittorio Emanuele II, cadrà dunque il palazzetto di Venezia, per far posto alla grande piazza che dovrà aprirsi innanzi al monumento. La decisione, benchè lungamente attesa e da lunghi anni preannunziata, non giunge però meno triste a quanti amano le antiche memorie di Roma e i fulgidi resti della sua grandezza. Il bellissimo palazzetto sarà abbattuto e il gran palazzo di



ROMA — PALAZZETTO DI VENEZIA — ALTRO LATO.

dei tempi lontani sarà piena e completa, ma come apparirà frattanto il lato reso vedovo della sua parte migliore? Riapparirà in esso il piccolo giardino che il cardinal Barbo aveva annesso al suo formi-

Il palazzetto sarà dunque ricostruito sull'altro lato con le sue logge aperte come in origine, quando il papa veneziano lo fece costruire per godervi lo spettacolo delle processioni solenni e delle corse



ROMA — PALAZZETTO DI VENEZIA — LA CORTE.

dabile palazzo, come un sorriso di grazia nell'aspra fortezza, oppure i moderni edili vorranno prolungare la facciata del palazzo, guastandone quello straordinario senso di armonia che è la sua dote migliore?

dei cavalli. La via del Corso, battezzata ora Corso Umberto I, non conserva più nè meno nel nome il ricordo dell'antiche feste tanto care ai romani, e il palazzetto costruito già sulla *ripresa dei barberi* aprirà le sue logge magnifiche su piccole vie che



ROMA — PALAZZETTO DI VENEZIA — PARTICOLARE DELLA CORTE.



ROMA — PALAZZETTO DI VENEZIA — PARTICOLARE DELLA CORTE.

non han mai veduto e non vedranno forse mai spettacoli fastosi e corse di cavalli o di uomini.

Come per il grande palazzo, così pure per il

ultimi tempi che l'architetto del piccolo palazzo sia stato Giacomo da Pietrasanta, o Meo del Caprino o Giovannino di Dolci, ai quali sono ora assegnate numerose fabbriche romane del quattrocento, m



ROMA — PALAZZETTO DI VENEZIA — LA CORTE.

palazzetto noi ignoriamo il nome del suo costruttore. Giuliano da Majano, Antonio da San Gallo, Baccio Pintelli, cui furono a volta a volta attribuite le due costruzioni, non possono, per più ragioni, esserne stati gli autori. Si è supposto in questi

essi o furono piuttosto appaltatori che architetti come Giovannino di Dolci, o mostrarono nelle loro costruzioni povertà di forme e di ispirazione che non lasciano attribuire loro facilmente il palazzetto di Venezia. È questo un monumento prezioso nella



ROMA — PALAZZETTO DI VENEZIA — ANGOLO.

storia dell'architettura a Roma, come l'espressione migliore di nuove forme e di nuove parole nell'arte romana. In mezzo alle costruzioni medioevali fosche, cupe e minacciose, accanto al formidabile palazzo del cardinal Barbo, aspro come una fortezza, il bel palazzetto reca le nuove parole dell'arte toscana, la grazia, la gentilezza, la luce. Esso dovette essere bene una novità per Roma, e preannunziare ancora in pieno medioevo l'eleganza del bel quattrocento, preludere alle aggraziate fabbriche dei nuovi signori che apportarono tra le fosche costruzioni del medioevo il sorriso dell'età nuova.

Il suo valore quindi e la sua importanza sono ben maggiori di quanto non si supponga, poichè alla sua bellezza si aggiunge un altissimo significato storico.

Oggi l'uno e l'altra devono cedere davanti alle esigenze del monumento a Vittorio Emanuele, ma se la sua bellezza, per opera di fedeli ricostruttori, riapparirà quale fu nel tempo lontano, il suo valore storico non potrà più comprendersi nel moderno rifacimento;

La trasformazione di Roma antica non ha potuto risparmiare il bel palazzo di Venezia. Abbattuto

quello Torlonia, distrutto il sepolcro di Bibulo, distrutta la Ripresa dei Barberi, anche la loggia del papa veneto cede alla furia dei distruttori moderni e va a nascondersi in un angolo più tranquillo di Roma.

Che quivi almeno possa vivere in pace e in pace raccontare le sue vicende che non sono poche nè tutte liete. . . .

*ruscus.*

#### SOCIETÀ VENEZIA-MURANO DI VETRI E MUSAICI.

Questa insigne e rispettabile Società, che tiene alto il decoro dell'arte e del commercio veneziano, farà una ricca mostra de' suoi prodotti all'Esposizione di Milano.

Per la circostanza la Società, che ora ha nuovo impulso dallo spirito intraprendente e munifico del Cav. Salvatore Arbib, ha fatto eseguire un grande mosaico, di cui riproduciamo qui il cartone dipinto da Vittorio Bressanin. Il Bressanin, autore del mirabile sottito della sala del Liceo Musicale a Venezia, è fra i pittori quegli che, meglio d'ogni altro, fa rivivere le gloriose tradizioni decorative di Giambattista Tiepolo.



V. BRESSANIN — CARTONE PEL MOSAICO DELLA SOCIETÀ VENEZIA-MURANO.

## NECROLOGIO.

**Carrière (Eugène)** — Con questo sottile, suggestivo e possente pittore, che, soggiacendo ad un nuovo attacco del male inguaribile, da cui già da tre anni egli era crudelmente tormentato e di continuo insidiato, moriva a Parigi, non ancora sessantenne, nell'ultimo scorcio dello scorso mese di marzo, scompare, con rammarico grande dei moltissimi che altamente ne stimavano la spirituale genialità ed il carattere nobile, cordiale e semplice, una delle figure più originali, più caratteristiche e più simpatiche dell'odierna arte francese.

Egli fu il pittore delle madri e dei bimbi, l'evocatore delle folle nei teatri popolari, il ritrattista di Verlaine, di Goncourt, di Daudet, di Séailles e di Anatole France, dei quali seppe in modo impareggiabile esprimere, col pennello accorto ed austero, *l'intellectualité habilitée les formes*, secondo la lode davvero singolare fattagli dall'autore di *Germinie Lacerteux* e della *Faustin*. Egli possedette una tecnica affatto personale, che fa di primo acchito riconoscere, fra tutte le altre, le sue tele: essa consiste nell'avvolgere con un sottile velo di nebbia giallo-bigiastra, in cui vagamente rifrangesi la luce, le figure e le scene da lui dipinte, le quali in tal modo subiscono una specie di trasfigurazione poetica e talvolta anche alquanto fantastica.

Tale grigia opacità che, a bella prima, sorprende e spesso allontana il riguardante inesperto, ma a cui presto ci si abitua, subendone il misterioso fascino poetico, attribuisce senza dubbio un certo carattere di monotonia a tutte le opere di Carrière e quindi gli venne più volte rimproverato. Se egli però, specie nel secondo più fecondo e più interessante periodo della sua carriera artistica, non

seppe o, meglio, non volle mai rinunciarvi, non bisogna credere che fosse per un partito preso cervelotico o per nascondere le debolezze e le insufficienze del suo disegno, che era invece dei più corretti e dei più vigorosi, ma fu soltanto per appagare una speciale ed affatto cosciente predilezione idealizzatrice del suo spirito, la quale rivela, con mirabile schiettezza, nella breve prefazione, che egli stesso volle scrivere, qualche anno fa, per una mostra di sue opere.

Di essa sono da ritenere sopra tutto le seguenti parole rivelatrici: « Les formes ne sont pas par elles-mêmes, mais par leurs multiples rapports; tout, dans un lointain recul, nous rejoint par des subtils passages; tout est une confidence qui répond à mes aveux et mon travail est de foi et d'admiration ».

Fra i vari quadri esposti da Eugène Carrière, in quest'ultimo decennio, in Italia, alle mostre d'arte internazionale di Firenze e di Venezia, sono in particolar modo da rammentare il magistrale ritratto del chiaro filosofo e scrittore francese Gabriel Séailles, l'altro, assai recente, della sua figliuola primogenita nel momento che plasma una figura femminile, avendo accanto il modello di essa, un *Cristo in croce*, in cui l'agonia del Dio fatto uomo, che ne contrae l'asciutto corpo ignudo e ne piega angosciosamente sull'omero la testa coronata di spine, perde, dietro l'ottennebratrice lieve bruma giallina della consueta sua tecnica, ogni inopportuna brutalità realistica e, nobilmente idealizzata, parla meglio alle anime nostre commosse, e, infine ed in ispecie, la vasta tela *Théâtre de Belleville*, che giustamente da un critico francese fu definita un *portrait de foule*.

VITTORIO PICA.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Prevati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Prevati.

### Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



### Nocera-Umbra

ACQUA

MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

### Compagnia di Assicurazione di Milano

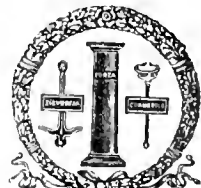
Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 25.273.410



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

### CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.







ALFRED DELAUNOIS — IL FANATICO.

# EMPORIUM

VOL. XXIII

M A G G I O 1906

N. 137

## ARTISTI CONTEMPORANEI: ALFRED DELAUNOIS.

**I**N questa nostra epoca mutevole ed irrequieta, in cui le facilità grandi e d'anno in anno accresciute di rapporti e di scambi tra provincia e provincia, tra regione e regione e tra continente e continente hanno fatto sì che il cosmopolitismo trionfasse nelle belle arti, come nella letteratura e nella musica e come, del resto, più o meno in ogni forma di intellettuale attività umana, sarebbe assurdo il pretendere, con fanatica intransigenza nazionalistica, che per un pittore od uno scultore debba considerarsi colpa o disdoro il non chiedere l'ispirazione soltanto alla terra nativa e alla gente in mezzo alla quale egli trascorse l'infanzia e la prima giovinezza, il non seguire con fedeltà coscienziosa e rispettosa le tradizioni della propria razza e l'andare in giro pel mondo, con curiosità ricercatrice di nuove sensazioni e con desiderio di gloria, non evitando che

la propria indole artistica venga rinnovata e trasformata sia da visioni di persone e di cose affatto differenti da quelle che nei suoi paesi lo avevano impressionato, sia da tendenze e da tecniche molto diverse e spesso diametralmente opposte a quelle che l'educarono e guidarono i suoi primi passi. A che vale l'oporsi ed il ribellarsi all'esigenze imperiose e fatali del progredire dei tempi e delle mutate condizioni sociali? E poi come negare che gli sradicamenti, i trapiantamenti e gli innesti, domandati e talvolta imposti da tali cambiate condizioni di cose, hanno dato e danno ben di sovente frutti oltremodo gustosi?

Certo è, d'altra parte, che ogni volta che abbiamo

la ventura, diventata ogni dì più rara, d'imbatterci in uno di quegli artisti, i quali, per una singolare conformazione di temperamento, aiutata dai casi di un'esistenza di solitaria quietudine, sono riusciti, mantenendosi liberi da ogni estranea influenza, a serbare l'accento intensa-

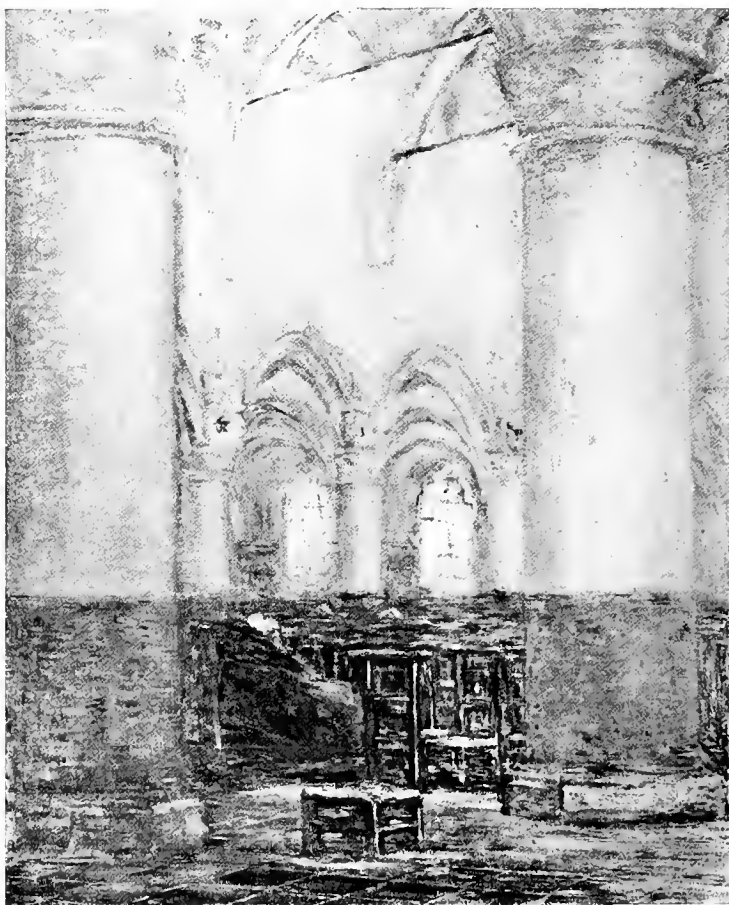


ALFRED DELAUNOIS.

mente paesano di una data regione, riuscendo ad esprimerlo nelle loro opere con limpida schiettezza e con acuta efficacia, insieme coi caratteri peculiari della gente semplice, che su essa vive con le medesime consuetudini, i medesimi sentimenti e le medesime aspirazioni dei loro padri, dei loro nonni,

lezza di un paese e della segreta anima di una gente, a noi affatto ignote o troppo superficialmente conosciute attraverso qualche rapido viaggio.

È proprio questo il caso del non ancora trentenne Alfred Delaunois, che io penso di non ingannarmi additando ai miei lettori come colui, che, dopo la



ALFRED DELAUNOIS — CANTUCCIO DI CHIESA FIAMMINGA.

dei loro bisavoli, ci sentiamo attratti verso di lui da uno speciale interesse. E quest'interesse diventa più d'una volta simpatia ed anche ammirazione, allorché, dopo quel delicato e sottile lavoro di approccio e di penetrazione, che richiede ogni artista che possieda una personalità originale ed abbia qualcosa di tutto suo da dire, ci siamo posti in rapporto immediato con lui ed egli ci si è mostrato appieno come rappresentante e rivelatore della bel-

morte di Henri Evenepoel, tanto diverso da lui sotto ogni aspetto, più seriamente, più poderosamente e più significativamente rappresenta la giovanissima falange dei pittori belgi.

\*  
\* \*

Nato a Bruxelles, Alfred Delaunois passò, insieme con la famiglia, giunto che fu ai sette anni, a Louvain, da cui d'allora in poi si è allontanato il meno

ALFRED DELAUNOIS :

IL CHIOSTRO.



ALFRED DELAUNOIS :

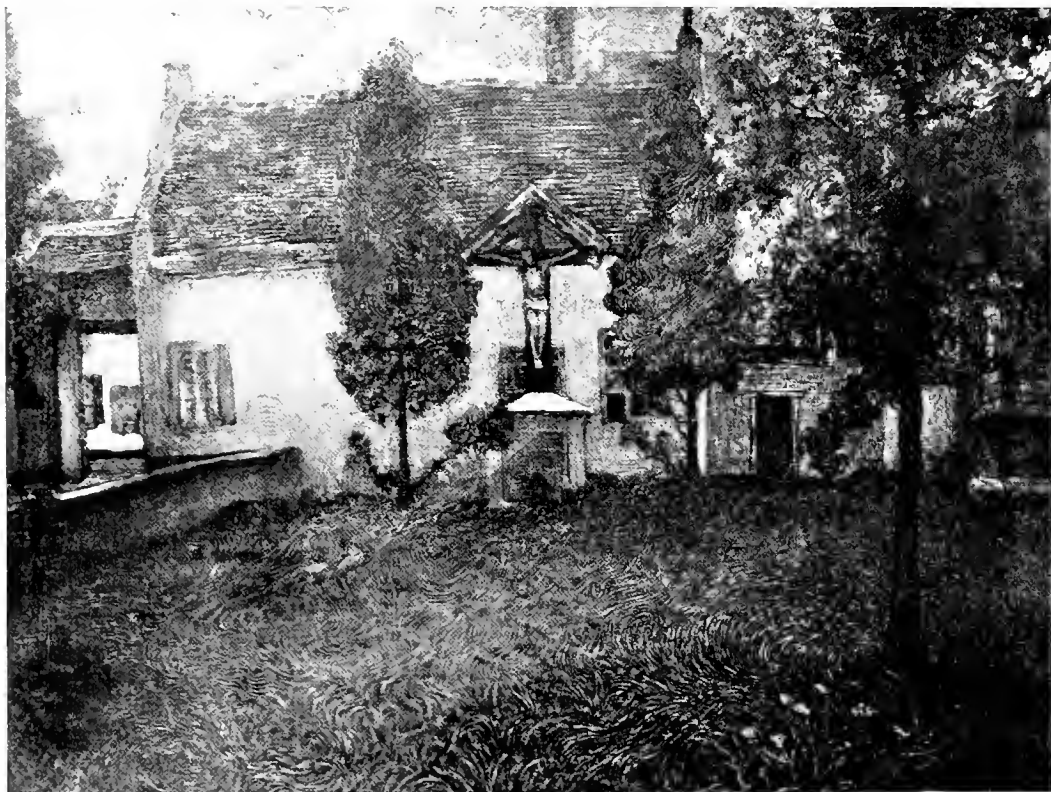
DOPO I VESPRI.

che gli è stato possibile e sempre un po' a malincuore, perchè essa è diventata la sua patria d'elezione e l'ispiratrice prediletta dei suoi pennelli.

Piuttosto gracile di complessione e di salute alquanto malferma, d'indole melanconica, meditativa e proclive alla solitudine, d'occhio compiacentesi

e nelle loro più minute particolarità di forme e di colori, gli aspetti pittoreschi.

Giovinetto, frequentò l'accademia di belle arti, ma l'insegnamento tradizionalisticamente gretto e convenzionale di essa non era molto adatto alla sua indole ed egli non tardò ad essere giudicato



ALFRED DELAUNOIS — IL QUARTIERE DELLE BEGHINE.

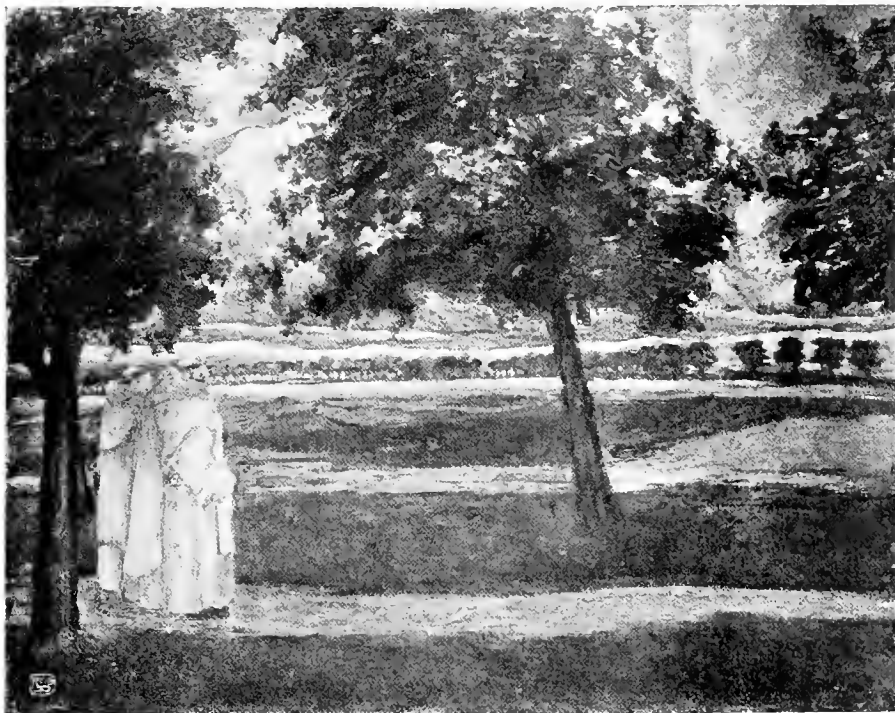
per naturale inclinazione agli accordi delle linee e delle tinte e facile ad impadronirsi, con nilida percezione, dell'assieme figurativo delle cose e delle persone, il suo spirito doveva impregnarsi fino dall'adolescenza di quella tristezza austera e soffusa di soave poesia mistica, che costituisce il carattere essenziale di Louvain, come di quelle altre piccole città del Belgio, deliziosamente silenziose, che sono Bruges, Malines ed Ypres, mentre sulla sua memoria visiva se ne imprimevano, in maniera incancellabile

dai suoi maestri scolaro mediocre e di nessuno avvenire. Constantin Meunier, che visse per parecchi anni a Louvain, si addimostrò, però, assai più perspicace di loro e, avendo divinato ben presto quale forte ed originale tempra di artista si nascondesse sotto la rude cortecchia di una neghittosità disdegnosa, prese a ben volere il Delaunois, lo aiutò de' suoi sagaci consigli, lo incitò al lavoro, combattendone la nativa timidezza ed incoraggiandolo in tutti i modi. Divenne così un vero iniziatore,

senza premere però in verun modo con la sua gagliarda personalità artistica su quella in formazione di lui, con la quale, a dire il vero, di comune non presentava che il dono dell'osservazione serena, penetrante e di compassionevole tristezza della fisionomia umana, e si comprende quindi di leggieri che oggidì il giovane nostro pittore lo ricordi con commossa riconoscenza e con un affetto di tenerezza

fiamminga, che le acque della Dyle e dei suoi canali bagnano, che i pinnacoli gotici della basilica di S. Pietro dominano, che i massicci caseggiati di due grandi monasteri di benedettini e di domenicani guardano, ammonitori e protettori nel medesimo tempo, da fuori le mura e nel cui centro si apre uno dei più tipici quartieri di beghine del Belgio.

Guardate i quadri che in queste pagine ho fatto



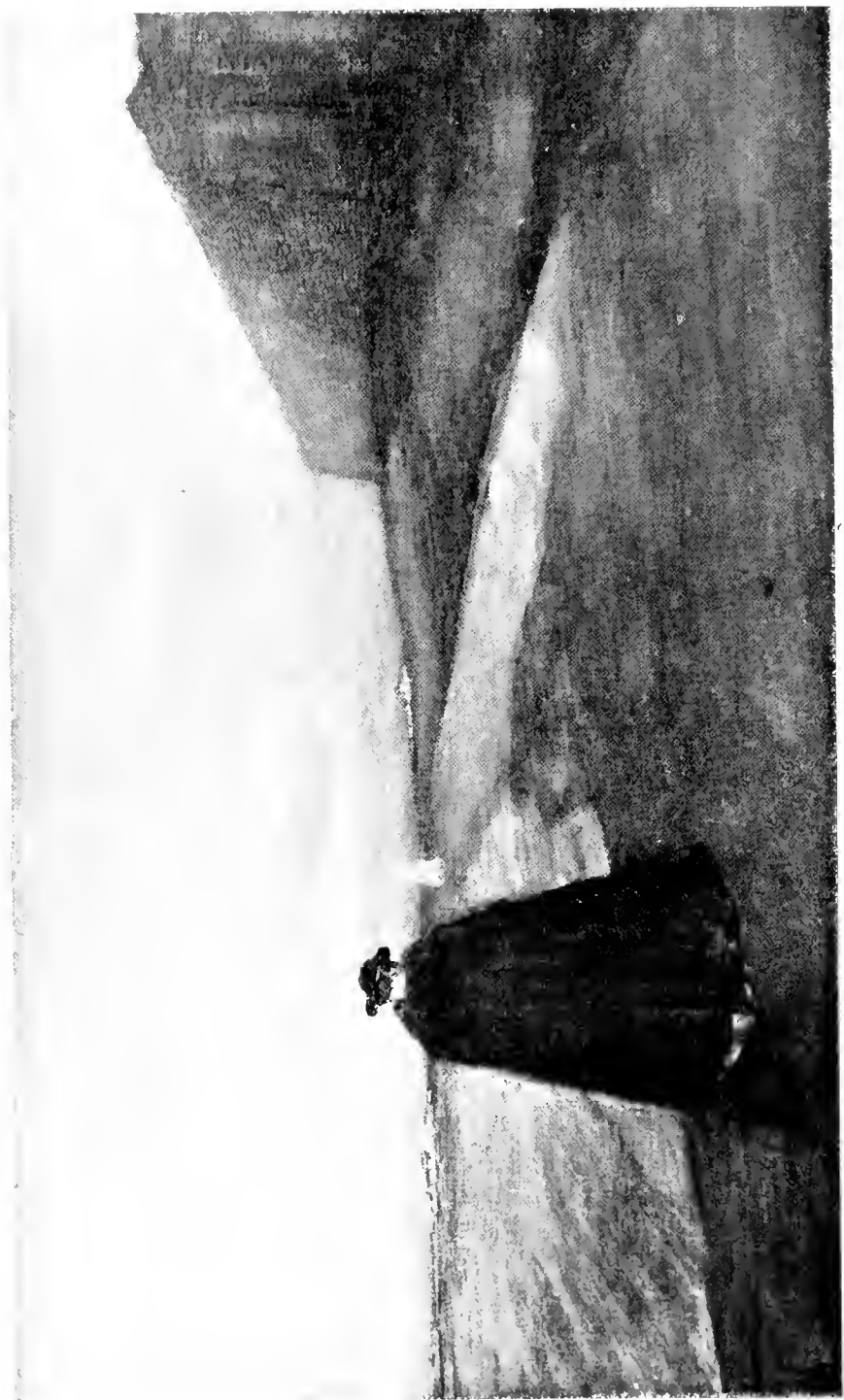
ALFRED DELAUNOIS — AL PAESE MONASTICO.

quasi filiale.

Fino dalle sue prime opere ad acquerello, di un disegno forse alquanto trascurato ed ancora un po' incerto, ma notevoli già per le delicate opposizioni delle luci con le ombre e per una squisita gamma di tinte chiare, Alfred Delaunois sembra siasi proposto la missione di evocare, con pennello discreto ma efficace nella rappresentazione dei ben scelti particolari e di qualche rara figura monacale, il carattere specialissimo di nobile gravità claustrale, che colpisce subito chi penetri nella tranquilla città

riprodurre in piccolo numero, soltanto perchè lo specialissimo fascino non può che assai mediocrementemente venirne riprodotto dalle fotoincisioni, e rimarrete colpiti dall'identità d'ispirazione che li ha suggeriti all'artista, siccome, del resto, appare anche semplicemente dai titoli: *Il chiostro*, *Il quartiere delle beghine*, *Vita monastica*, *Cantuccio di chiesa fiamminga*, *Visita alla beghina morta*, *Dopo i vespri*. Eppure l'esistenza di serena rinuncia fisica e di monotona esaltazione spirituale dei frati e delle beghine è rappresentato in mezzo allo scenario

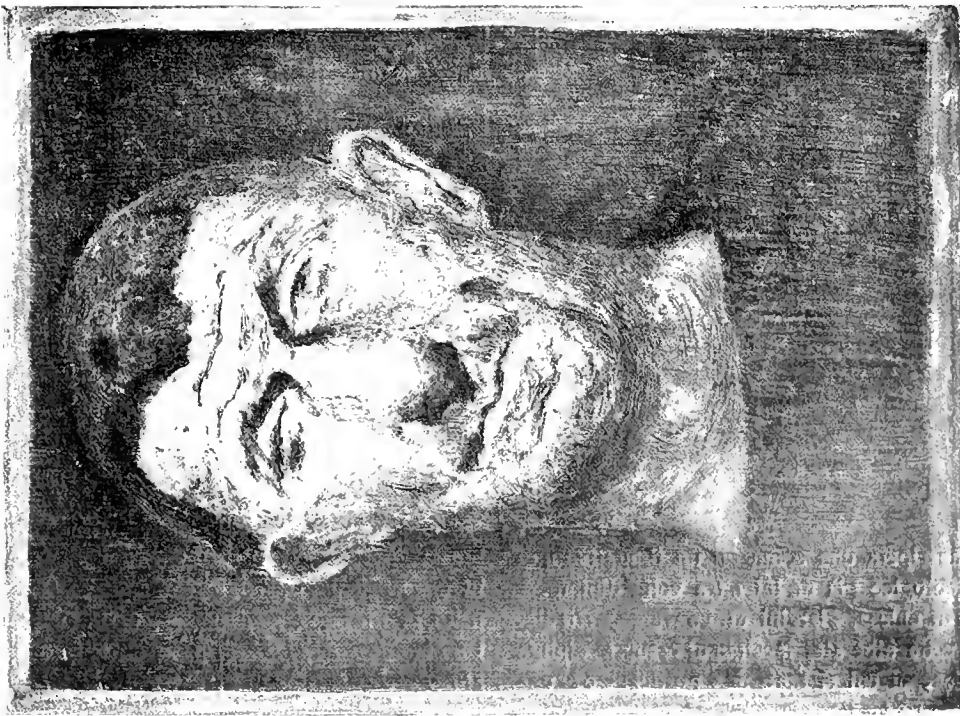




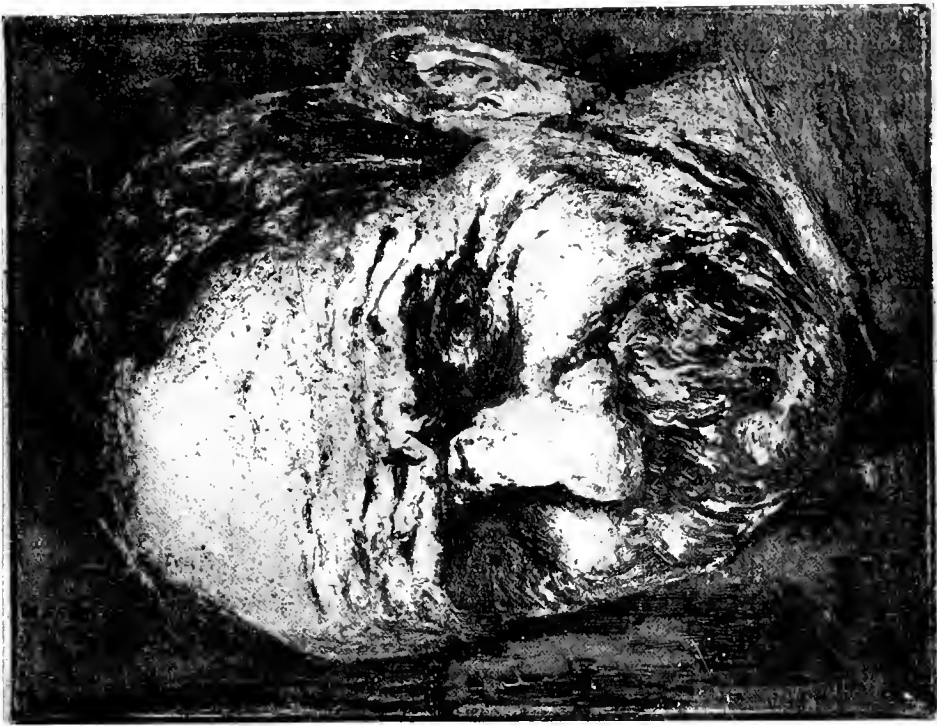
ALFRED DELAUNOIS :

POMERIGGIO SOLEGGIATO





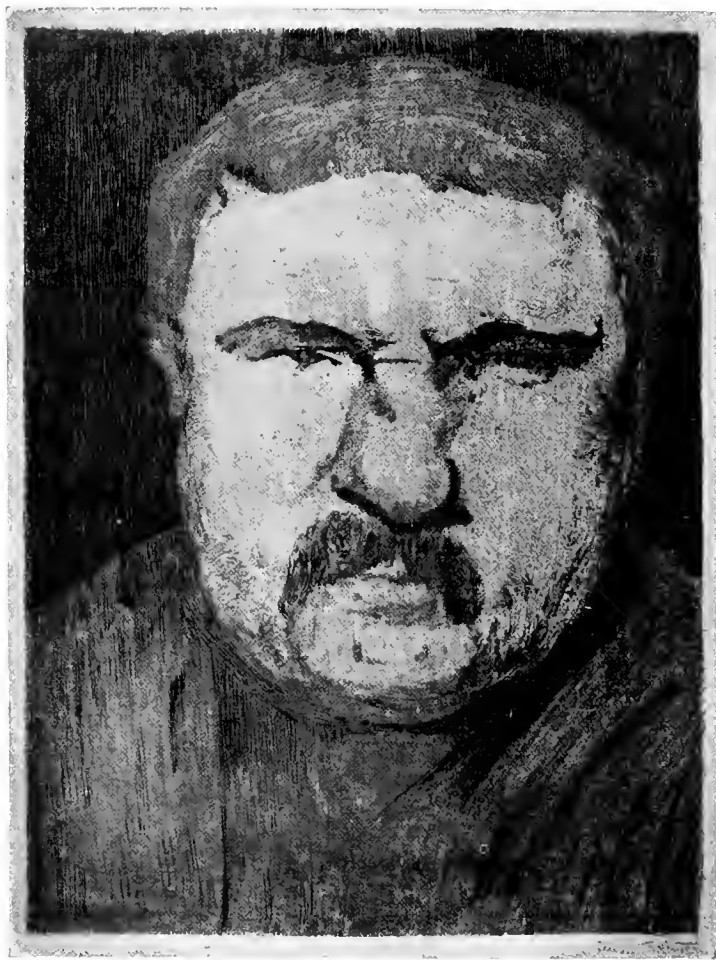
A. DELAUNOIS — IL SAGRESTANO (ACQUAFORTE).



A. DELAUNOIS — L'UOMO DEI RIMORSI (ACQUAFORTE).

grigio e severo in cui essa suole trascorrere, con tale intenso sentimento di simpatica penetrazione in tutti i suoi aspetti ed i tutti i suoi momenti che, ad onta dell'apparente rassomiglianza, di nessuno dei quadri del Delaunais si può dire con piena

nale della maggior parte degli acquerelli e dei quadri ad olio di Delaunais, ma l'oro di un raggio fra le chiome degli alberi ingialliti dall'autunno, ma l'argento del chiaro di luna, che poetizza le crepe di un vecchio muro, ma i veli della penom-



ALFRED DELAUNOIS — IL BORGHESE (ACQUAFORTE).

ragione che ripeta una scena od un figurativo momento psicologico già da lui altra volta dipinto.

Navate di chiesa, giardini di convento, straduciole, piazzette alberate, facciate di casucce dipinte con la calce, su cui si apre una porticina od una finestrella, oscuri e taciturni corridoi di un quartiere di beghine, ecco lo sfondo monotono e ba-

bra vespertina, che si distendono fra le colonne di una cappella, riprodotte con agile e sapiente pennello, glorificano e rendono suggestiva l'umile scena. Un monaco che legge il breviario, due frati che attraversano a lenti passi il cortile di un chiostro, una vecchia beghina dalla veste nera e dal cappuccio bianco, che sale, con piede incerto, i gra-

dini corrosi dal tempo della sua casetta bastano sovente al Delaunois per interessarci e per trasportarci in un ambiente di misticismo, di cui riesce

rente semplicità dei mezzi, di essenza sottile, aristocratica e sarei quasi per dire immateriale, sicchè, dinanzi a qualche suo acquerello, che, mercè un



ALFRED DELAUNOIS — SISKI (ACQUAFORTE).

a farci comprendere e forse a farci amare, sia anche per un fuggevole istante, la poesia specialissima. È che l'arte del Delaunois, la cui seduzione, nella misurata e graduata sua delicatezza, esercitarsi un po' per volta ma in modo sicuro, è, sotto l'appar-

raffinato magistero di linee, di tinte e di luci, sa infonderci quel vago stato di estasi da cui, nella sensitività del nostro diletterismo estetico, ci sentiamo talvolta vinti d'improvviso nella penombra di una cattedrale, mentre le ultime note solenni

dell'organo si spengono dietro l'altare maggiore ed il profumo acuto dell'incenso s'apora nell'aria, non possiamo non riconoscere che la sua pittura ottiene, con mirabile semplicità, vere vittorie sull'invicibile, sull'impalpabile, siccome Edmond de

nezia: era un lungo polittico, intitolato *Verso i borghi*, di cui certo più di un mio lettore avrà serbato il simpatico ricordo, che presentava agli occhi dei riguardanti un vasto e svariato panorama di campagna sotto il giuoco molteplice di una



ALFRED DELAUNOIS — VISITA ALLA BEGHINA MORTA.

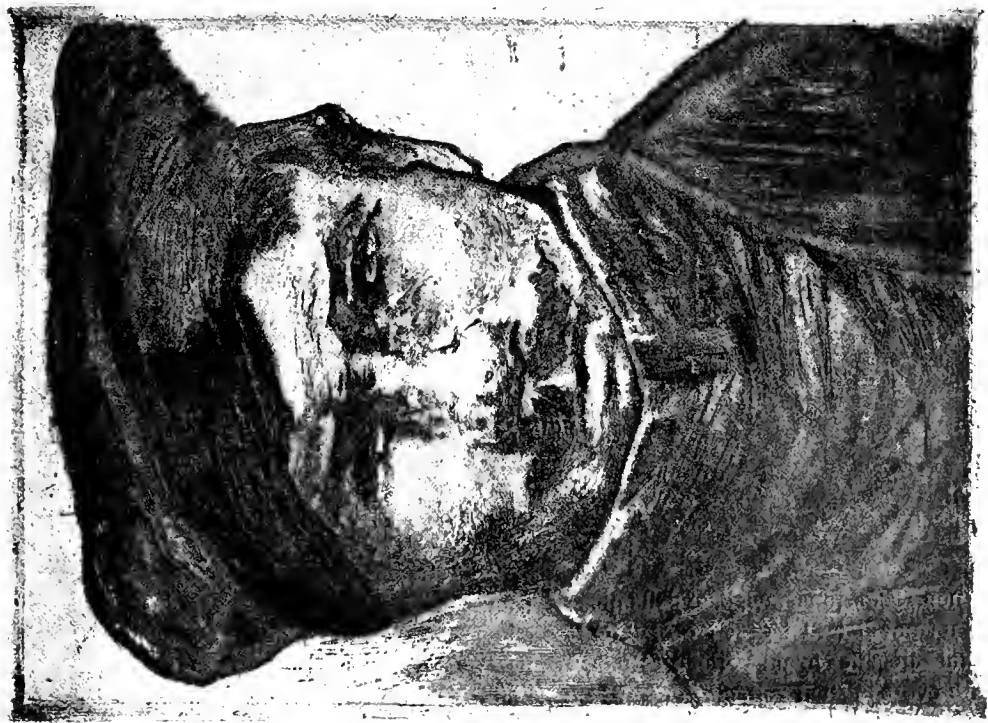
Goncourt, parecchi anni fa, ebbe a scrivere dello stile di Francis Poitevin:

Talvolta, strappandosi per breve tempo ai suoi soggetti preferiti, il Delaunois ha dipinto qualche paesaggio. Un modello davvero importante di questa maniera sua secondaria e meno caratteristica, ma anche nella quale traspare la sua visione affatto soggettiva, fu esposto lo scorso anno a Ve-

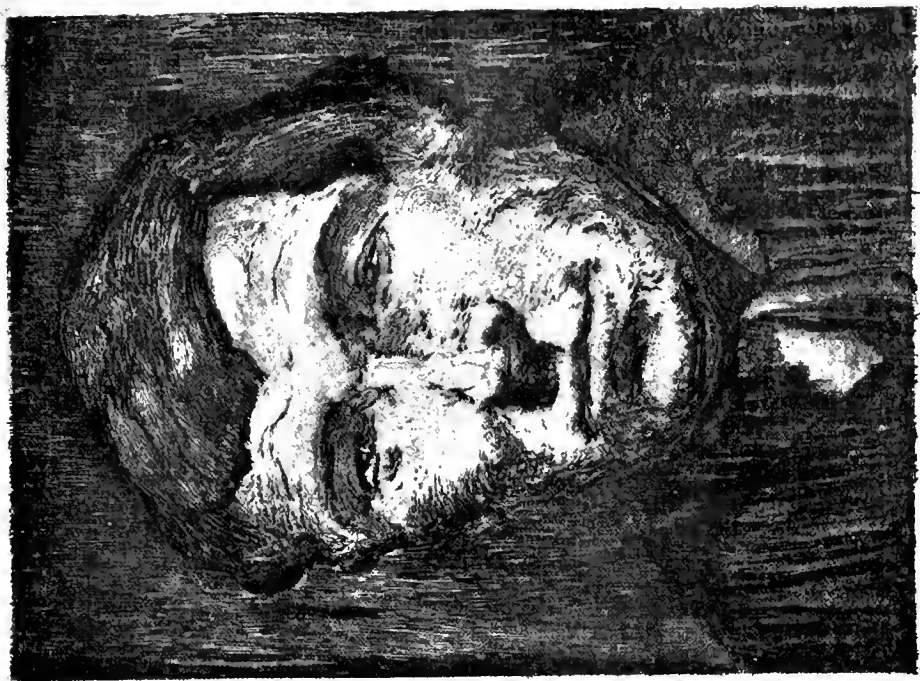
grossa e temporalesca nuvolaglia cenerognola.

\* \*

Un terzo aspetto della vigorosa ed interessante personalità di Alfred Delaunois ci appare, con una impressionante efficacia, nelle acqueforti che egli ha raccolto sotto il comune titolo di *Portraits psychologiques*.



A DELAUNOIS — LO SPAGNOLO (ACQUAFORTE).



A DELAUNOIS — IL TACITURNO (ACQUAFORTE).

Egli finora ne ha eseguito non meno di un'ottantina, giacchè questo solitario, malgrado la sua salute cagionevole, è un lavoratore pertinace e infaticabile, tanto che chi fa una visita al suo stu-

È tutta una serie di teste e di mezze-figure, in cui, con modellazione vigorosa e spesso rude nel tratteggio sommario, il Delaunois ci fa sfilare dinanzi le più diverse espressioni di calma o di



ALIRELD DELAUNOIS — VECCHIA BIGOTTA.

dio non può non rimanere meravigliato della quantità di opere, un po' di tutti i generi e di tutte le tecniche, da lui eseguite in un periodo di tempo relativamente breve e di cui soltanto un piccolo numero sono state esposte al pubblico nelle mostre d'arte belghe o straniere.

sdegno, di malizia o di severità, di esaltazione mistica o di angoscioso turbamento morale, di sufficienza boriosa o di abbruttimento, di futile amabilità o di concentramento pensoso, e riesce sempre a fare trasparire sulla maschera umana l'indole della persona e la passione che la governa, e ciò



senza deformazioni caricaturali od eccessive accentuazioni delle fisionomie, ma mantenendosi fedele al vero, pure scegliendo il momento espressivo e pure mettendo bene in luce i particolari rivelatori di

nervose di un chiodo nell'impeto febbrile dell'ispirazione, ha saputo, volta a volta, presentarci, con pari intensità evocativa, così il *Fanatico*, la cui esaltazione appare evidentemente nella fissità dello



ALFRED DELAUNOIS — IL DOMENICANO (ACQUAFORTE).

ciascuna figura. Egli, dando prova di un'acutezza chiaroveggente d'osservazione davvero straordinaria e di una magistrale efficacia di rappresentazione sintetica, giovata da una perizia tecnica non comune, malgrado l'apparenza brusca di un disegno che sembra fissato sulla lastra mercè le graffiature

sguardo, nelle labbra sottili e strette, nel mento volontario ed in tutto il volto rugato ed incorniciato dalle pieghe di un cappuccio monacale, come *L'uomo dei rimorsi*, dallo sguardo fuggente, dalla bocca contorta e dalla fronte profondamente aggrottata; così la *Vecchia beghina*, seduta in un



atteggiamento di placidità assonnata, come il contadino giocondo e bonario che egli nomina *Siska*, i cui occhietti brillano di dolce malizia e le cui tumide labbra aspirano ad un buon bicchiere di vino; così la cera triste e concentrata del *Taciturno* come quella conturbata ed allucinata del *Pazzo*; così l'espressione intellettualmente severa di un *Domenicano* come quella grottescamente pretensiosa di un grasso *Borghese*:

Sfogliando la curiosa ed attraente collezione, sui fondi resi rossicci, bigiastri o giallognoli da un ba-

guo d'acqua-forte, che l'artista suol dare alla lastra prima d'incidervi su, appaiono tanti altri tipi, l'uno diverso dall'altro per aspetto esteriore e per sentimento interiore, che il Delaunoy, preso da una estetica frenesia d'osservazione fisionomica, è andato cercando in tutti gli stati sociali e negli ambienti più diversi, riuscendo a fare opera oltremodo significativa di artista e di psicologo ed a riaffermarsi in possesso di quella che rimane pur sempre la maggiore dote di un artista: l'originalità individuale.

VITTORIO PICA.



ALFRED DELAUNOIS — CONTADINA FIAMMINGA.





## LETTERATI CONTEMPORANEI: ALBERT SAMAIN.



ALBERT Samain, quantunque abbia attraversato il simbolismo, è appena un poeta simbolista: egli è specialmente sè stesso, poeta d'una sensibilità morbosa, innamorata di tutte le sfumature. In lui, nessuna retorica; s'egli usa parole peregrine e frasi elette, vuol dire che le sue sensazioni sono elette e peregrine: egli è sempre della più schietta sincerità. In lui, ogni sensazione è dolorosa, per cui non c'è verso dell'opera sua che non racchiuda una goccia di dolore. Il poeta si analizza dinanzi a tutti gli spettacoli e a tutte le commozioni della vita e vuole che l'opera sua sia lo specchio della sua anima. Narciso si guarda

piangere nel fiume: egli è solo nella natura che descrive come uno degli aspetti di sè medesimo:

Le ciel comme un lac d'or pâle s'évanouit,  
On dirait que la plaine, au loin déserte, pense;  
Et dans l'air élargi de vide et de silence  
S'épanche la grande âme triste de la nuit.

Samain possedeva codesto dono dell'analisi, che dà al minimo gesto una ripercussione infinita, e nulla avveniva in lui ch'egli nol vedesse, sempre in ascolto d'ogni minima sua sensazione, egli le registrava e traduceva con quella musica delicata che è costituita dai suoi versi. Vivere in tal modo equivale a vivere mille vite, dappoichè ciascun'ora è come infinitamente vissuta. Veramente i poeti, sic-



*Albert Samain*

com'è il Samain, proiettano davanti ai loro passi uno scenario fantastico. Non dimentichiamo poi che Samain fu costretto, durante tutta la sua vita, ad affari d'ufficio e che fu forse alle stesse sue passeggiate obbligatorie lungo gli scali della Senna, verso il Palazzo di città, che andiamo debitori di certe sue visioni del crepuscolo:

Sur la ville noircie, où le peuple déferle,  
Le ciel, en des douceurs de turquoise et de perle,  
Le ciel semble, ce soir d'Automne, défaillir.  
L'Heure passe, comme une femme sous un voile;  
Et dans l'ombre, mon cœur s'ouvre pour recueillir  
Ce qui descend de rêve à la première étoile.

Occorreva d'altronde a Samain ben poca cosa per essere momentaneamente felice: egli possedeva la facoltà della idealizzazione: delle donne passano nella luce crepuscolare: è l'imbarco per Citera, ed è per lui che passa il corteo. La sua vera vita fu la sua vita interiore. Egli non ce l'ha svelata interamente, e nessuno fu un innamorato più appassionato e più discreto di lui. Le sue elegie si rivolgono indubbiamente ad un'anima molto amata, ma che resta e resterà sempre anonima:

Comme une grande fleur trop lourde qui défaille,  
Parfois, toute en mes bras, tu renverses ta taille  
Et plonges dans mes yeux tes beaux yeux verts ardents,  
Avec un long sourire où miroitent tes dents...  
Je t'enlace; j'ai comme un peu de l'âpre joie  
Du faune frémissant et fier qui tient sa proie,  
Tu souris... je te tiens pâle et l'âme perdue  
De se sentir au bord du bonheur suspendue.  
Et toujours le désir pareil au cœur me mord  
De t'emporter ainsi, vivante, dans la mort....

V'ha in questi versi una assai grande e bella sensualità, e d'altronde quanto c'è di meglio nell'opera del Samain è ciò che è più sensuale, d'una sensualità violenta, a un tempo, e delicata ed anche sentimentale:

Je t'aime. Mon sang crie après toi. J'ai la fièvre  
De boire cette nuit idéale à ta fièvre.

La vita del poeta spiega l'opera sua. Léon Bocquet ce l'ha narrata in un volume: *Albert Samain, sa vie, son oeuvre*, che fu, non è molto, pubblicato dal *Mercur de France*. Le lettere inedite da lui comprese in questo suo lavoro di buona critica — forse soverchiamente diffuso, per aver voluto esser troppo esatto, troppo particolareggiato — ci svelano un Samain sconosciuto, tenero e sentimentale. Nessuna ironia in un uomo siffatto: la vita e l'arte,

tutto è sacro per lui, specialmente l'arte. E ci appare che Samain non ebbe che uno scopo nella sua vita: giungere ad essere un grande poeta. Ed egli non vi giunse se non con la tensione di tutte le sue energie.

Da solo, dovette completare una istruzione assai trasandata: leggere, studiare, coltivare la propria sensibilità. All'età nella quale parecchi giovani poeti già iniziati a tutta l'antiorie produzione, pubblicano i loro primi versi, il Samain dovette apparecchiarsi all'arte sua di scrittore e di poeta; esercitarsi con molta pazienza. Ma possedeva una dote assai preziosa: l'esame critico che seppe fare delle sue prime produzioni. Tale senso critico lo portò istintivamente verso Baudelaire, del quale ammirava la logica nell'ispirazione, ma anche verso Edgar Poe, di cui scrisse: «... La potenza de' suoi concetti, la magnificenza delle sue ipotesi, la forza meravigliosa della sua immaginazione sempre guidata e sostenuta da una straordinaria volontà, ne fanno una figura quasi unica nell'arte pel complesso delle sue facoltà. Se la parola perfezione ha potuto venir pronunciata, è per un caso come questo ».

Samain non fu il poeta spontaneo che slancia i suoi versi al momento stesso della ispirazione; no, egli è il poeta dei pensieri a lungo maturati, delle immagini a lungo accarezzate. Difficilmente egli attingeva la perfezione, con la sua tenacia al lavoro, con la sua timida e sotterranea volontà di giungere a formarsi una coscienza di sè stesso, negli altri e nelle cose. La gloria, egli la desiderò come si desidera una innamorata, amata da lungo, ma egli la conobbe e la possedette prima di morire.

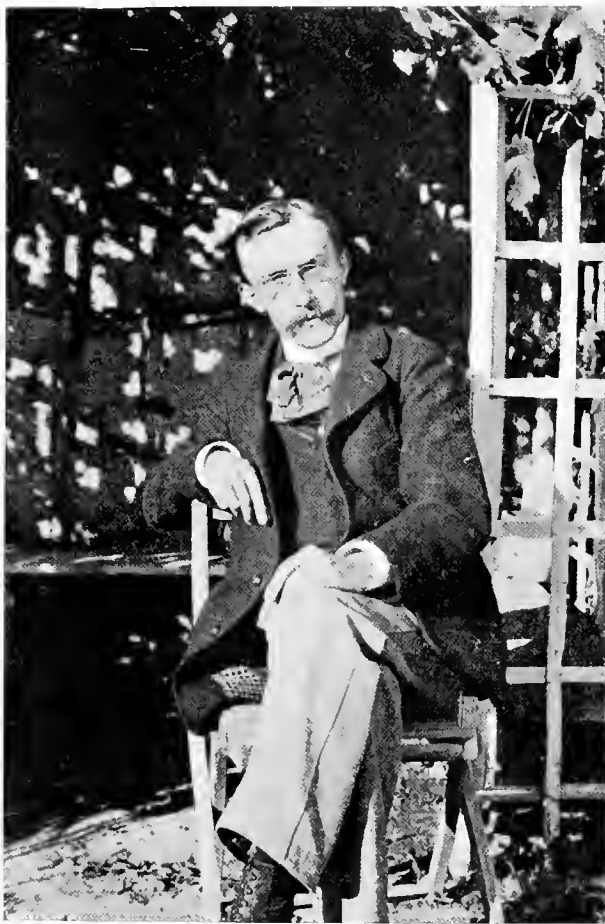
Difficile sarebbe il determinare da quale scelta d'influenze il Samain trasse la propria originalità, egli non isdegnò alcun poeta, dal Musset che impressionò tanto i suoi diciotto anni, com'egli stesso ne scrisse al suo amico Paul Morin, sino al Verlaine, del quale « i versi fluidi ed imponderabili » sapevano parlare al suo cuore: quei versi d'una accasciata dolcezza erano come... galleggianti, che scorressero su la mia afflizione, sfiorandola con una tepida freschezza, sino al Mallarmé ch'egli, per così dire, ha chiarificato.

Ma egli era di coloro che nessuna personalità poteva influenzare direttamente: s'egli piangeva leggendo Verlaine, si è che le commozioni espresse dal povero Lélian corrispondevano alle commozioni sue proprie. Allora sorgevano da lui altre immagini e memorie, ch'egli registrava e, al momento

stesso, trovava, per tradurle, parole d'una musicalità e d'una tonalità affatto personale. Nessuna opera forse è più personale dell' opera del Samain, opera deliziosamente morbosa di un essere che visse sempre su la soglia della tomba,

lui il dolore stesso, specialmente la gioia. Nessuno ha sentito l'amore tanto profondamente quanto lui:

*Songe que, pour ta robe effleurée en passant,  
Il me coule un ruisseau de parfum dans le sang..  
Pour mon nom prononcé par elle doucement,*



ALBERT SAMAIN.

prestando ascolto al proprio intuito. Egli raccoglie nella sua mano e nel suo cuore tutte le commozioni della propria sensibilità: la sua intelligenza le controlla e le rettifica. Ed è, in conclusione, ciò che caratterizza Samain: una meravigliosa sensibilità, congiunta ad una bellissima intelligenza. Egli percepiva le cose sino al dolore: tutto era per

*Je sens s'ouvrir en moi l'azur du firmament.  
Un mystère pour moi persiste et se dérobe  
Dans chaque coin d'espace occupé par sa robe...*

Egli si abbandona co' suoi versi, come si fa con l'amore, ma la sua intelligenza si preoccupa dei risultati ottenuti dall'arte.

« Io vorrei, egli scrive, che ciò fosse bello, d'una

beltà sovrana che s'impone e domina il pubblico e costringe, pur dopo una lotta, all'ammirazione... »

Egli vorrebbe che il suo *Solyphème*, piccolo dramma idillico, « traesse tutta una sala all'entusiasmo », all'entusiasmo stesso, in cui tale opera venne composta e scritta. Siffatta approvazione dei lettori e del pubblico è per lui come un bisogno di procreazione, come un desiderio di perpetuarsi nell'avvenire.

\*  
\* \*

Ma penetriamo nella stessa opera del Samain. *An jardin de l'enfance*, sua prima raccolta di versi, è anche la migliore di tutte, la sola ch'egli abbia pubblicato in sua vita. Molti poemi apparsi poi nel *Chariot d'or* e *Aux flancs du vase* non avrebbero visto la luce egli vivente, poichè egli stesso li aveva già eliminati nella sua prima raccolta. Tali poemi consideriamoli come semplici documenti che ci aiuteranno a renderci meglio conto del modo in cui il Samain lavorava, sono curiosissimi abbozzi che, del resto, non convien disdegnare: nei *Poèmes inachevés* si trovano piccole cose che sono tra le sue migliori, tra le sue cose più ricche di delicatezza e di sentimento, sembra che, all'avvicinarsi della morte, l'anima sua si facesse sempre più delicata e intuisse nuove sfumature della vita:

Vivace et palpitant sous les souffles nocturnes  
Mon amour sensitif s'éveille de nouveau  
Tel un lis à midi, tranché par le couteau,  
Qui se redresse pur et frissonnant dans l'eau.

Non è una bella immagine alla Mallarmé?

Nemmanco si può applicare la qualifica di simbolismo alla maniera seguita dal Samain nel *Jardin de l'enfance*. Sarebbe, piuttosto, della semplice allegoria come nel *Roman de la rose*. Sempre personificazione di sentimenti umani; ma al tempo stesso le cose astratte assumono un vivo corpo di donna. Lo stesso poeta ha voluto che l'anima sua sia una fanciulla, una fanciulla in veste di gala. E, a tale proposito, si può osservare incidentalmente che la vita diretta non era la sola che ispirasse Albert Samain. Egli amava rifare la vita, secondo il rispecchio che ce ne hanno lasciato i grandi pittori, Velasquez, Tiziano, Giorgione: egli tentò persino di riprodurre nei suoi versi tali impressioni pittoriche, riflesso d'un riflesso idealizzato, e v'ha una intera parte dell'opera sua, tutta visuale, che è forse la migliore sotto il punto di vista metrico (si direbbe dell'Hérédia),

ma dove, troppo spesso, egli dimentica di versare la delicata sua sensibilità.

Ma l'allegoria fu veramente il simbolismo un po' infantile del Samain:

Des deux rames que je balance  
L'une est Langueur, l'autre est Silence.

È forse una specie di bestemmia osar dire che codesta trasposizione allegorica che ha formato il buon successo del celebre verso

Mon âme est une infante en robe de parade,

lo guasta un pochino: la commozione vi si trova un po' troppo sapientemente fuorlocata.

Samain, poeta dalle commozioni soavi ed elette, cerca per meglio renderle delle combinazioni di parole e qualche volta vi riesce:

Pourquoi frémissons-nous cette âpre volupté:

ma spesso egli non approda che ad una specie di ricercata malizietta. È poesia infermiccia. Nulla-  
meno ecco in queste note:

Et le ciel, où la fin du jour se subtilise  
Prolonge une agonie exquise de couleurs...

Et sur les fleurs et sur les vierges indécises  
Il neige lentement d'adorables pâleurs...

le sensazioni rare e delicate che lo sfiorano e lo penetrano sono ardue da tradursi diversamente: egli usa allora della sinestesia, arricchendo così il suo linguaggio poetico:

...Monte, des coupes du festin  
Suave, un songe de framboise,

immagine visuale alla quale si mesce una immagine odorifera. La nostra percezione del mondo esteriore è quasi unicamente visuale; la scrittura non riproduce e non sa riprodurre che le immagini visuali; ma dopo le *Correspondances* del Baudelaire, i poeti hanno imparato a profumare le loro visioni e a colorire i profumi. Ma il Samain non volle mai prendere sul serio le teorie della colorazione delle vocali, nè i metodi « evoluto-strumentisti », applicazione un po' troppo precipitata delle ultime scoperte della scienza del momento.

Tale acuità di percezione, tali trovate di sottile espressione gli permisero di esprimere quanto v'ha di oscuramente incosciente nell'amore:

Rien n'est doux comme l'agonie  
De la lèvre à la lèvre unie  
Dans la musique indéfinie.





Il soffrire per lui è una ardente ebbrezza, e la morte gli appare come un godimento eccessivo: egli la paragona all'appassionato abbraccio d'una innamorata:

Tu reffermes sur eux, douce enfin à leur mort,  
Tes bras, tes bras profonds et doux comme la mort.

Havvi in Samain, ed è forse ciò che lo ha fatto poeta, una specie di squilibrio tra le appassionate sue brame di stringere fra le proprie mani tutta la vita, tutte le sensualità della vita, e le effettive sue forze. Una piccola goccia di gioia lo rende ebbro sino alla sofferenza; le sue sensazioni gli salgono al cervello e vi si tramutano in immagini, in ritmi, in una musica poetica. La vita non è per lui che una rosa dal troppo acuto profumo. Egli lo dice:

La vie est une fleur que je respire à peine  
Car tout parfum terrestre est douloureux, au fond.

Egli ha la nostalgia della morte, e le confessioni di tale specie sono frequenti nell'opera sua:

Et sur ton lit d'amour, d'où la pudeur s'exile,  
La beauté de ton corps fait songer à mourir.

Sempre l'idea della morte si collega a quella dell'amore:

Oh! s'en aller sans nul retirer.  
Oh! s'en aller avant le jour  
Les mains toutes pleines d'amour!  
Oh! s'en aller sans violence,  
S'évanouir sans qu'on y pense  
D'une suprême défaillance...  
Silence!.. Silence!.. Silence!..

E la precoce sua morte è la prova migliore che ci possa fornire della sincerità delle sue impressioni. Sincerità, sì, perchè egli si è abbandonato nell'opera sua come chi si abbandona tra le braccia dell'amante ed una tale proiezione di sè stesso egli l'ha voluta adornare di tutte le ricchezze, di tutti gli ori, di tutte le gemme verbali:

Et comme un Salomon, lourd de magnificence,  
Voir, dans un faste d'or, de pierres et d'essence,  
Venir à soi son oeuvre en robe de Saba.

E quest'opera del Samain si potrebbe effettivamente paragonarla, eterna e necessaria metafora, a un corpo di donna, di bella donna, ma un po' gracile, un po' malaticcio, rivestito di broccato e adorno di gioielli, su cui scherza la luce. La sua opera, come la sua anima, è veramente una fanciulla in veste di gala.

Il poeta ha paura del nudo orgoglioso e troppo sensuale, egli ama il mistero delle vesti che lasciano indovinare e desiderare, delle vesti che serbano, meglio delle anime femminili, il profumo dell'amore e della carne.

Il Samain è sempre commosso davanti a queste reliquie delle ore disperse, che ricreano, idealizzandolo, gli effimeri ricordi dell'amore.

Il Samain era dotato d'un'anima tenera e nell'opera sua havvi un canto di pastorelleria sentimentale, d'un sentimentalismo un po' borghese che trova spiegazione nelle modeste sue origini. Si nota in lui quasi un bisogno di aristocratizzarsi e, forse, è un esempio di *bovarysimo* questa facoltà dell'uomo di concepire sè stesso diverso da ciò ch'egli è. Io sono persuaso che Samain non è divenuto poeta se non a forza di volontà, mediante una perpetua auto-suggestione. Egli apparteneva a quegli uomini, apparentemente timidi, che racchiudono nel loro intimo un grande orgoglio e una grande sicurezza, a malgrado momentanei dubbi di sè stessi. Non ci sono che gli sciocchi che non dubitino mai di sè stessi e che nulla ferisce.

Già nel suo primo volume si nota una intera parte descrittiva ch'egli andrà poi perfezionando. Sono come piccoli bozzetti bene stilizzati, nei quali il poeta ha scolpito i suoi sogni, le reminiscenze delle letture fatte e dei musei visitati. L'arte v'è forse più concisa, ma io preferisco il Samain dalla commozione più diretta e più confidenziale. Forse se fosse vissuto egli avrebbe continuato quella forma d'arte descrittiva, nella quale io non scorgo che una fatica della sensibilità, la quale mal sostituisce un metodo che si perfeziona, ed eccone un esempio:

Dans l'atrium où veille un César de porphyre,  
Arcadius, les yeux prints, les cheveux frisés,  
Par un éphèbe au corps de vierge se fait lire  
Un doux papyrus grec tout fleuri de baisers.

Si leggano nel *Jardin de l'enfance* i poemi intitolati: *Even-Tide*, *Dilection*, *Musique*, e specialmente quell'*Élégie*, che le antologie hanno già raccolta, e nei quali sono riassunti tutti i pregi di sensibilità, di delicatezza, di discreta sensualità e di sincerità del poeta. Converrebbe citare questa bella lirica per intero:

Mets sur mon front les mains fraîches comme une eau pure;  
Mets sur mes yeux tes mains douces comme des fleurs;  
Et que mon âme, où vit le goût secret des pleurs,  
Soit comme un lis fidèle et pâle à la ceinture.

Si può notare dai versi citati in questo saggio che la poetica del Samain è fedele alla tradizione romantica e parnassiana; egli non accetta che ben poco delle licenze simbolistiche, non usa mai del verso libero e appena talvolta del verso liberato. La sua poetica è un po' quella del Verlaine, di cui egli amava specialmente la predilezione per la sfumatura. Ecco una pagina curiosa che è stata pubblicata dal Bocquet, nella quale il poeta spiega il suo modo d'intendere il ritmo:

« La poesia, egli dice, non potrebbe fare a meno di un ritmo, ove pur fosse fluido ed attenuato quanto lo si suppone. Egli è indubitato che, per seguire nella loro forma essenzialmente fugace ed evanescente certi stati d'animo che rasentano i confini del sentire, una metrica violentemente ortodossa non potrebb'essere del caso... Conviene che attraverso la fusione, la coppa sommersa e velata, si senta ancora la presenza latente, il vago e smarrito cullamento della musica, come, in una barca immobile, sentesi vagamente il lene impulso quasi inafferrabile, ma irresistibile e profondo della corrente e l'avvolgente dolcezza dell'acqua viva. »

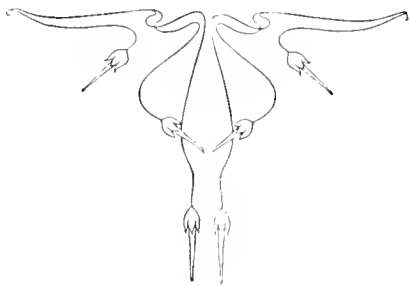
Altrove il poeta ha espresso la sua arte poetica, mentre sogna:

De vers silencieux et sans rythme et sans trame  
Où la rime sans bruit glisse comme une rame,  
De vers d'une ancienne étoffe exténuée  
Impalpable comme le son et la nuée,  
De vers de soirs d'automne ensorcelant les heures  
Au rite féminin des syllabes mineures  
.....  
Je rêve de vers doux mourants comme des roses.

E la sua opera è appunto l'avveramento del suo sogno; non esistono, infatti, versi più fluidi, più impalpabili di quegli stessi coi quali egli esprime la sua poetica. Io non mi arresterò d'altronde su la metrica del Samain, nella quale le licenze sono sempre volute, gli iati scelti, ben tagliate le cesure che danno al verso una musica, un ondeggiamento più che ritmico.

L'importante si è che, nell'opera del Samain, havvi una personalità e la vivificazione d'una sensibilità sempre alquanto ferita, ma è appunto da siffatte ferite che è caduto, goccia a goccia, tutto il sangue del suo cuore.

JEAN DE GOURMONT.



## LA CATTEDRALE D'AMIENS.



**H**EUREUSEMENT la nature nous reserve encore quelques jolis effets! — Queste parole m'erano rivolte da un fine artista e critico d'arte nell'uscire da un'esposizione autunnale di Parigi lo scorso mese d'ottobre. Avevamo visitato vaste sale in cui innumerevoli opere erano state raccolte per mostrare al colto pubblico i progressi dell'arte. Forse i miei capelli bianchi dinotano che la mia intelligenza non è più all'altezza voluta per giudicare l'estrinsecazione del sublime pensiero che anima i giovani artisti, ma certo si è che i lavori di Puvis de Chavannes, di Carrière e qualche altro maestro mi sembravano ben fuori di posto in quel caos di

tele dalle tinte irritate, dalla fattura stramba, di un lavoro non finito per nascondere, dietro un aspetto di originalità, l'incapacità di condurre a termine l'abbozzo, ed è pur certo che le poche parole ironiche del mio compagno traducevano il pensiero della mia mente. Entrambi gustammo un senso di riposo nel contemplare lo spettacolo della Senna, solcata da battelli, fiancheggiata da alberi ricchi delle tinte d'autunno, staccantisi sopra uno sfondo deliziosamente nebuloso e chiazzato dalle macchie sanguigne del sole al suo tramonto. Ad un tratto i miei occhi si portarono sull'oscura massa della Cattedrale parigina che, in mezzo a tanto movimento, si erge là come un silenzioso inno all'Essere



CATTEDRALE D'AMIENS VISTA DA NORD.

Supremo, come un canto di gloria alle bellezze celesti e terrestri e mi rammentai con gioia che avevo stabilito di recarmi il giorno seguente ad Amiens

Partii nella direzione del nord nelle ore mattutine. Parigi era immersa nel sonno e nella nebbia, ma mano a mano che l'ora s'avanzava ed il treno



CATTEDRALE D'AMIENS.

per visitarvi quella Cattedrale, rivale temuta in bellezza dalla parigina. Là mi sarei ritemprato lo spirito nell'osservazione di un'arte applicata all'esaltazione del Bene.

m'allontanava dalla capitale, il sole riusciva a rompere il velo ricoprente l'azzurro del cielo. Quando giunsi ad Amiens la poesia d'una delle ultime belle giornate autunnali venne ad aumentare l'incanto

che sa svegliare nell'intimo dell'animo nostro la vista di un monumento in cui l'uomo seppe con-

Franchi, mi feci indicare il cammino che conduce alla Cattedrale, preferendolo percorrere a piedi onde



CATTEDRALE D'AMIENS — ENTRATA SUD.

giungere la grandezza del concetto alla delicatezza dell'esecuzione.

Non appena toccato il suolo dell'antica capitale degli Ambiani, conquistata dai Romani e poi dai

meglio conoscere il carattere della città; ma, smarritomi nel dedalo di viuzze che avvicinano la chiesa maggiore dal lato nord, mi trovai nella rue Duclou, dove, lungo uno dei dodici canali della Somma che

traversano i quartieri di Saint Len e Saint Germain, si allineano piccole case da un solo piano e dal

genti. La povertà del quartiere forma un vivo contrasto colla massa imponente del monumento cattolico



CATTEDRALE D'AMIENS.

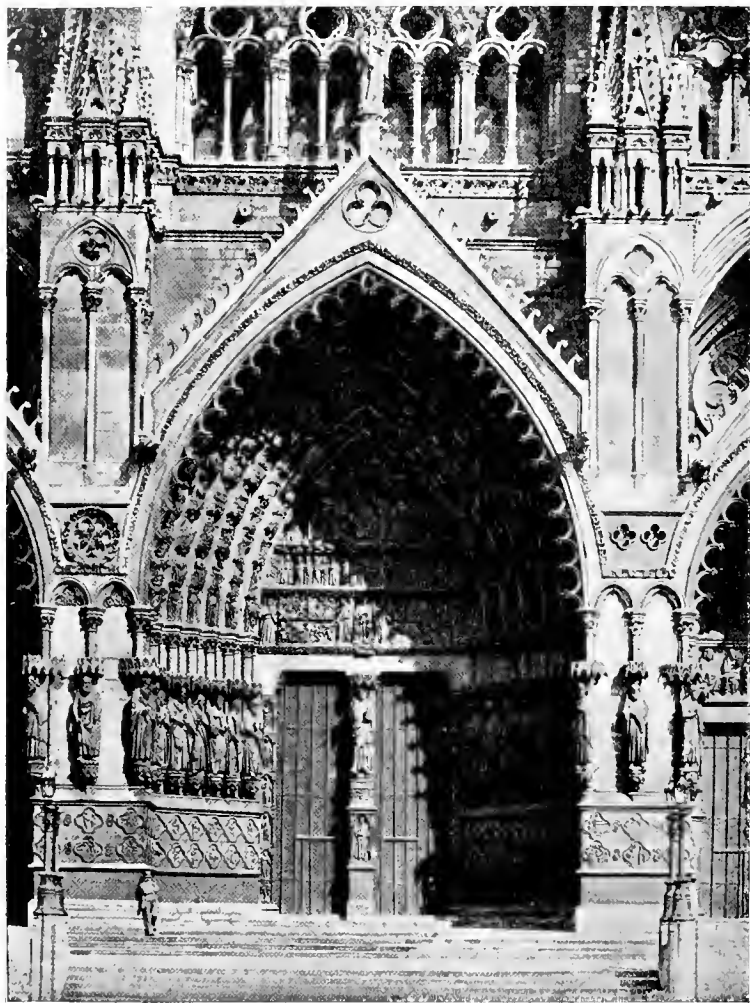
tetto acuminato rispecchianti nell'acqua. Il silenzio vi regna ancora sovrano come ai tempi medievali, interrotto solo dal roteare di qualche carretto di legumi, tirato da cani irsuti dagli occhi buoni ed intelli-

che emerge dignitoso nelle sue linee maestose rese eleganti da un sovrapporsi artistico di archi, pilastri e guglie, di cornici traforate, di statue e numerose sculture che rendono leggera la pietra annerita dai secoli.



Alla vista di quel monumento mi si parò innanzi come per incanto la storia di quell'epoca in cui la corona di Francia s'era ingrandita per l'opera di Filippo Augusto, di quell'epoca in cui si vedeva un

scovo di Reims. Lo stesso re che disubbidiva al papa, prendeva parte all'assedio d'Acri con Riccardo Cuor di Leone, l'amico di gioventù divenuto più tardi rivale e nemico. Questo re a volta a



CATTEDRALE D'AMIENS — PORTA PRINCIPALE.

re in lotta col papato per aver voluto soddisfare ai suoi desideri amorosi sposando la bella Agnese di Meran ed abbandonando la legittima moglie, già incoronata, Ingeburga, sorella di Camuto VI, re di Danimarca, dagli obblighi verso la quale era stato prosciolto dal compiacente zio arcive-

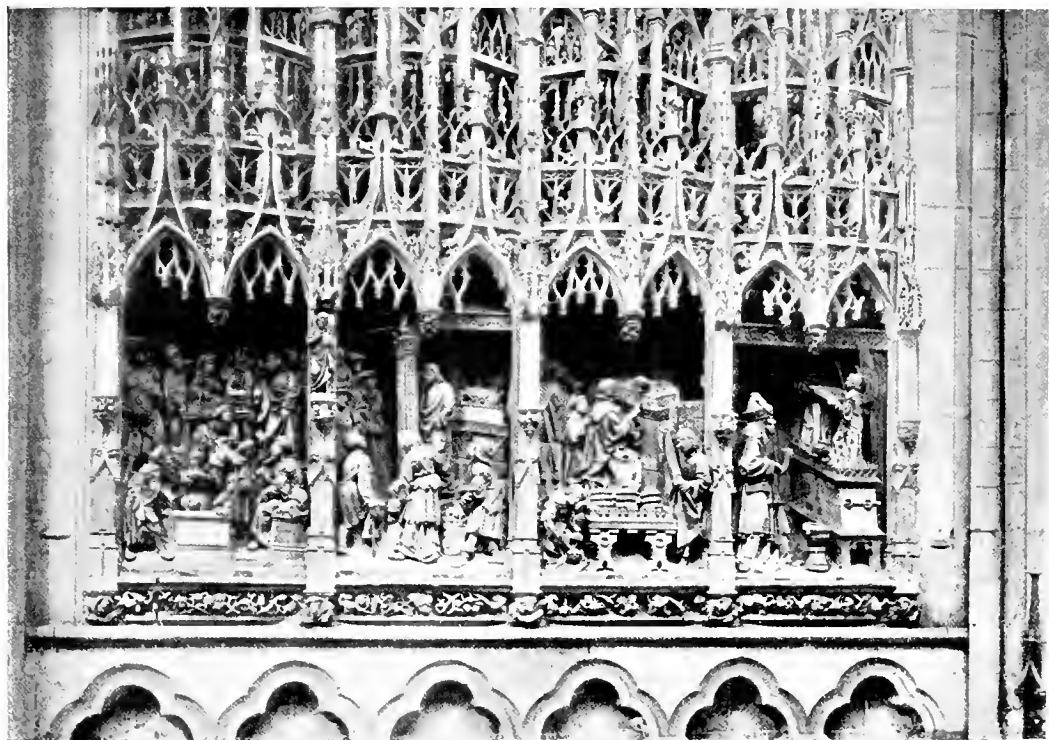
volta, contrario o partigiano del clero, secondo che l'interesse pubblico o privato il consigliava, aveva nel 1190 confermato ad Amiens la sua erezione in comune, togliendo il potere ai vescovi ed aveva veduto elevarsi le più belle chiese di Francia quali Notre Dame di Parigi e quella di Chartres, le cat-

tedrali di Bourges, Rouen, Cambrai, Arras, Tours ed Amiens.

L'erezione di quest'ultima fu cominciata nel 1220. Ancora a metà del XIX secolo si leggeva l'iscrizione qui sotto trascritta (\*) in mezzo alla navata del cosiddetto Labirinto di Dedalo. Essa ci rivela che il vescovo Evrardo di Fouilloys aveva confidato

all'architetto laico, Roberto di Luzarches, la costruzione della Cattedrale e che a questi succedettero Tommaso Cormont e il di lui figlio Regnault.

Il riconoscimento dei Comuni aveva implicato quello delle Corporazioni d'Arti e Mestieri, che nel XIII secolo ebbero l'appoggio del clero, ciò che spiega l'immane sviluppo preso in quell'epoca in



CATTEDRALE D'AMIENS — PARTE POSTERIORE DEL CORO —. ANTICO TESTAMENTO.

(\*)

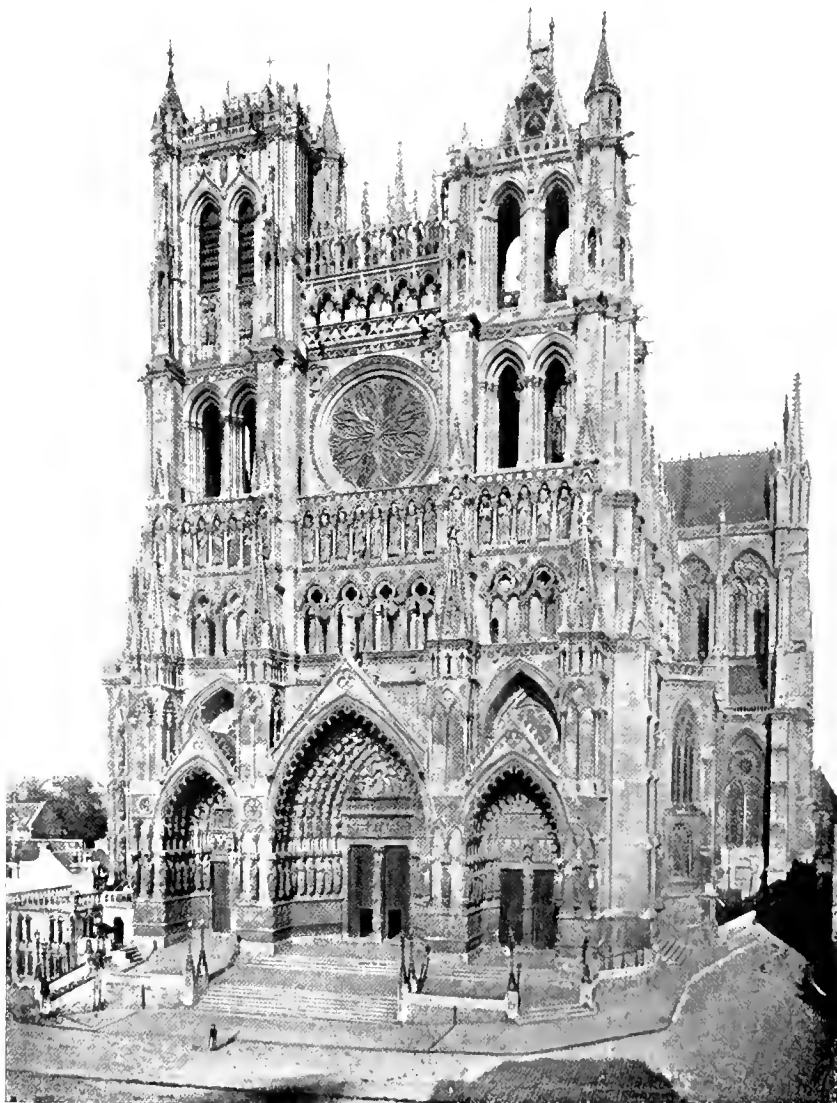
MEMOIRE QUAND L'OEUVRE DE L'EGLISE  
DE CHÉENS FU COMMENCHIE ET FINIE  
IL EST ESCRIT LE MOILON DE LA  
MAISON DE DALUS.  
EN L'AN DE GRACE MIL IIC  
ET XX FUT L'OEUVRE DE CHÉENS  
PREMIÈREMENT ENCOMENCHIE  
A DONT YERT DE CHESTE EVESQUE  
EVRARD EVESQUE BENIS  
ET ROY DE FRANCE LOYS<sup>1</sup>  
Q FU FILS PHILIPPE LE SAIGE  
CHIB. Q MAISTRE YERT DE L'OEUVRE  
MAISTRE ROBERT ESTAIT NOSMES  
ET DE LUZARCHES, SURNOMES  
MAISTRE THOMAS FU APRÈS LUY  
DE CORMONT ET APRÈS SEN FILZ  
MAISTRE REGNAULT QUI MESTRE  
FIST A CHEST POINT CHI CHESTE LETIRE  
QUE L'INCARNACION VALOIT  
XIII C ANS MOINS XII EN TALOIT.

<sup>1</sup> Luigi VII era morto nel 1189, regnava Filippo Augusto.

rapporto a tutto ciò che toccava la religione. Pittori, scultori, architetti, orafi, cesellatori misero a servizio della Chiesa la loro intelligenza e la loro abilità pratica. Ispirati dal profondo sentimento religioso dominante nel Medioevo, seppero dare alle manifestazioni dell'arte quell'espressione di sublime ingenuità, che ancora oggi attrae, destando ammirazione e svegliando in noi dolcissime meditazioni. Tutte le più pure caratteristiche di quell'epoca si trovano riunite nella Cattedrale d'Amiens appunto perchè, cominciata e finita nel decorso del XIII secolo, ha conservato una grande omogeneità ed og-

già ancora noi la vediamo qual'essa fu concepita dai primi architetti.

martirizzato nel 303. Questa a più riprese devastata dai Normanni incursori e dal fuoco, cadde intera-



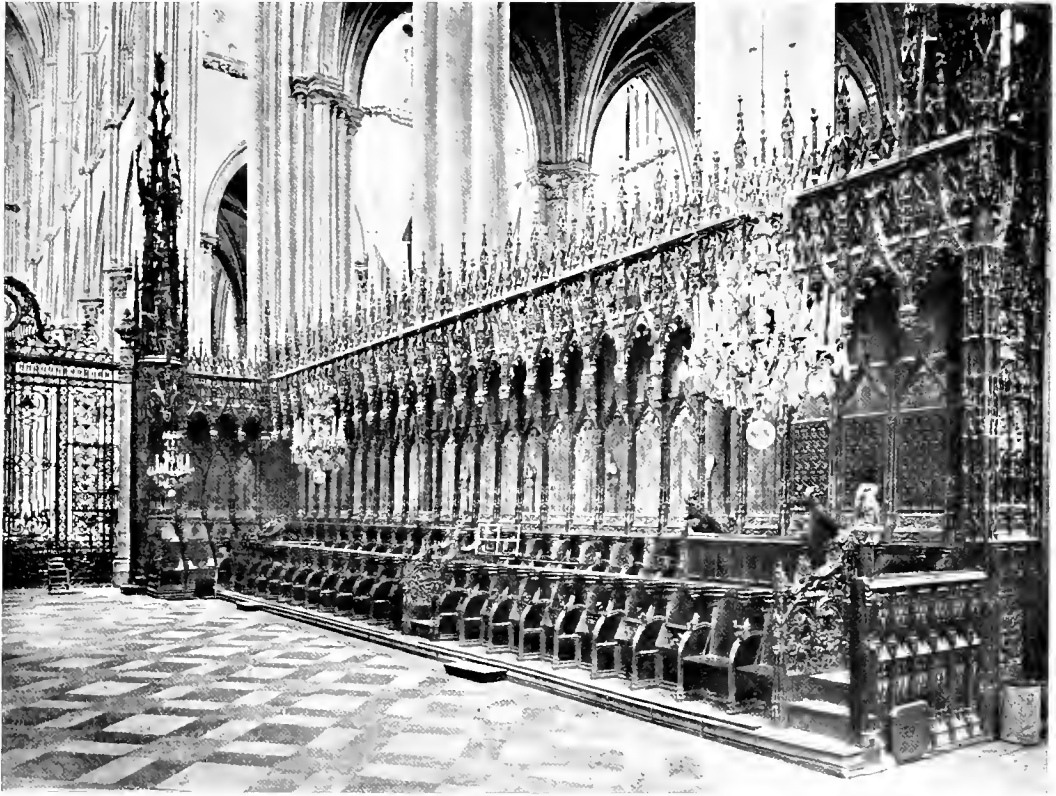
CATTEDRALE D'AMIENS — FACCIATA.

L'antica basilica, che sorgeva al punto stesso ove si innalza l'attuale, era stata fondata di S. Sauve o Salve, il quale aveva fatto trasportare nella chiesa di sua fondazione i resti mortali di S. Firmino,

mente distrutta in seguito ad un incendio nel 1218. Due anni dopo Evrardo di Foulloy, vescovo, intraprese la nuova costruzione, incominciando dalla navata principale affine di non interrompere il culto.

Vi si lavorava da 38 anni quando il fuoco, il gran nemico delle costruzioni medioevali in cui dominava il legname, distrusse l'armatura delle cappelle dell'abside, lasciando tracce reperibili ancora sulle pietre su cui fu in appresso costruita la galleria interna o triforium. Nel 1269 furono poste le invetriate delle finestre alte del coro e nel 1288 Gu-

nano gli archi concentrici, essendo allo stesso livello dei contrafforti si stacca sul resto della facciata rendendola più leggera. Il basamento del portico è ornato da cassoni in forma di trifoglio contenenti 118 bassorilievi e sostiene un ordine di colonnette, delle quali ciascuna porta una statua sormontata da un baldacchino. In ogni arcata, sono tre, si aprono due



CATTEDRALE D'AMIENS — IL CORO.

glielmo da Macon compì le vòlte.

Sbucando sulla piazza della Cattedrale, anche il meno artista è colpito dall'imponenza della facciata. Malgrado l'enorme massa di pietra, che si eleva innanzi al visitatore in uno spazio ristretto tanto, che, pur addossandosi alle case di contro, appena egli ne può afferrare l'insieme, non si prova alcun senso d'apprensione. Ciò è dovuto all'avanzarsi della parte inferiore e alla ben intesa decorazione di tutta la facciata. Infatti il portico inferiore, arricchito da una profusione di statuette che ne or-

porticine per le quali si accede all'interno della chiesa. Quella di mezzo, la più vasta, è distinta col nome di *Porche du Sauveur* perchè ornata di una statua rappresentante Cristo, che passa ed è certamente uno dei capolavori della scultura del 1200. Qual sobrietà di movimento in quella figura che benedice mentre schiaccia col piede il leone ed il drago e colla mano sinistra regge il vangelo! Quanta dolcezza nell'espressione, quanta nobiltà! Viollet-Le-Duc dice che ha i tratti descritti da Lentulo nella sua lettera al Senato romano. Certo si è

che quella testa, lavorata come le teste greche, è uno strano misto di dolcezza e fermezza, di gravità senza tristezza. È così che ci piace immaginare il Buon Pastore, la di cui parola detta con tanta semplicità fu conosciuta in tutto il mondo più dei forbiti discorsi dei greci e romani oratori. Ai lati del Cristo, quasi a guisa di corte, stanno le statue dei dodici apostoli e dei quattro grandi evangelisti,

interessantissimi, e mi limito a notare come, architetti e scultori si preoccuparono nell'esecuzione dei piani primitivi a farne risaltare la bellezza del concetto, aumentandone gli effetti con un'esecuzione più o meno fine, secondo l'altezza a cui la decorazione era posta. Se ci soffermiamo infatti ad osservare la parte inferiore della facciata, dapprima rimaniamo meravigliati dalla ricchezza e varietà



CATTEDRALE D'AMIENS — PARTE POSTERIORE DEL CORO — VITA DI S. FIRMINO.

tutte della stessa epoca, ma di fattura assai inferiore. Nello sfondo un interessante bassorilievo rappresentante il Giudizio Universale e nella curvatura della volta 150 statuette raffiguranti la gerarchia celeste.

I due portici laterali, di proporzioni più ristrette, prendono i nomi di « Porche de la Mère de Dieu » essendo ornato d'una statua della Vergine col Bambino, e « Porche de S. Firmin » perchè possiede la statua del primo vescovo d'Amiens.

Non volendo entrare in una descrizione minuziosa, sorvolo su molti dettagli di statuaria, pur

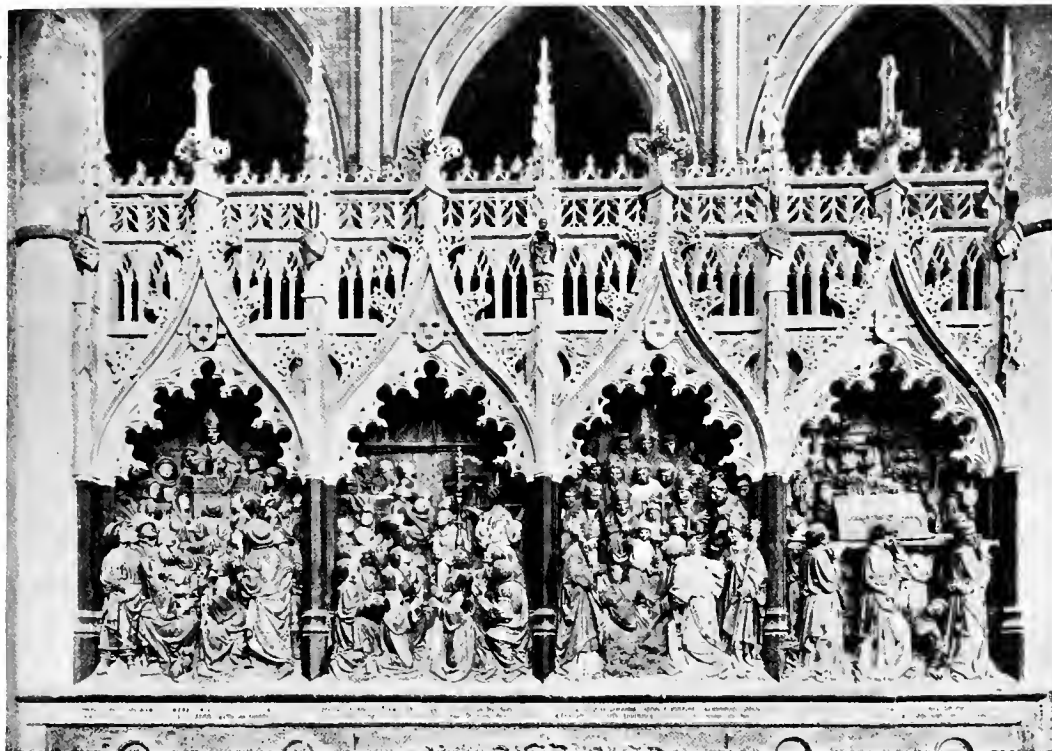
di fregi, uncinetti ed animali fantastici, nonchè di statue, bassorilievi, colonnette che rendono la pietra simile ad un merletto, poi, alzato l'occhio, notiamo che l'ornamentazione diventa di meno in meno dettagliata ed è concepita a più grandi linee. Il rosone di 35 metri di diametro, le belle gallerie che collegano le due torri, d'ineguale altezza, fiancheggianti la facciata sono largamente ideate, ma dei fregi che le adornano quello a 43 metri dal suolo, formato da un'alternativa di foglie di fico e di uncini, è meno finemente scolpito di quello

a 28 metri posto sotto la galleria dei Re; ed anche le 22 statue dei re di Francia (da Childerico a Filippo Augusto), sono eseguite in modo da produrre grande effetto, quantunque l'esecuzione non sia raffinata. Difatti la maggior parte di quelle statue, pur essendo mediocri, conservano l'aspetto maestoso, poichè, come osserva Viollet-Le-Duc, l'occhio staccandosi profondamente dalla radice del naso, la

trasfusa l'anima dell'artista coscienzioso ed ispirato del XIII secolo, penetrando nella chiesa.

L'interno non è meno maestoso dell'esterno. Il piano della chiesa è in forma di croce latina. La maggior lunghezza è di metri 138,35 su m. 32,65. La navata trasversale ha m. 60,65 di lunghezza su m. 14,25.

Par d'essere in un'imponente foresta in cui i



CATTEDRALE D'AMIENS — PARTE POSTERIORE DEL CORO — VITA DI S. FIRMINO.

bocca essendo nettamente tagliata, le guancie appiattite sotto il globo dell'occhio e nel drappeggio i dettagli sacrificati, la luce mette in risalto solo i punti principali. L'impressione prodotta dalla facciata è incancellabile. Essa accoglie in sè tutte le migliori caratteristiche del puro stile gotico, la ricchezza del dettaglio non guasta in nulla le linee principali del monumento, anzi servono a metterle in rilievo apportando leggerezza ed eleganza.

Non è che spinto dall'ora che mi decisi a staccarmi dall'esame di tanti lavori, in cui par siasi

fusti degli alberi diritti ed eleganti s'elevano sino ai 20 metri ed i rami formano volta incrociandosi ed unendosi all'altezza di 43 metri. L'immensità delle finestre che si aprono ai lati, le proporzioni saggiamente conservate, l'eleganza delle colonne riunite in fasci, l'unità dello stile la rendono un vero capolavoro.

All'occhio italiano abituato alle meravigliose opere del Rinascimento, così piene di vita, di movimento, di colore, abituato a chiese in cui la magnificenza delle statue e pitture è associata ad un



vero sfarzo di dorature e di marmi preziosi, l'interno delle cattedrali gotiche sembra austero non solo, ma freddo. Pur l'animo poco a poco si lascia impressionare da quell'apparenza di un'augusta severità e si sente invadere da una profonda ammirazione per quegli artisti, che, rompendo colle tradizioni romane, crearono una nuova architettura

di Blasset nel monumento a Guillin Lucas, più del Cristo bizantino della cappella di S. Sauve, siamo attratti dalla tribuna sovrastante ad una bellissima fascia di fogliami nettamente scolpita dalle immense vetriere e dai rosoni della crociata trasversale, vere meraviglie, dalle quali penetra la luce mitigata dai vetri colorati, che, scherzando sopra gli innumeri



CATTEDRALE D'AMIENS — PARTE POSTERIORE DEL CORO — VITA DI S. GIOVANNI BATTISTA.

altrettanto nobile, ma più raffinata. Nelle chiese gotiche pare che la regolarità delle linee aiutino a staccare il pensiero dalla vita esterna, a concentrarlo su Dio, e le fragili colonnette a darci il coraggio di tentare d'innalzarci come esse verso Lui.

Ad Amiens, più che nelle altre chiese gotiche a me conosciute, provai tal'impressione. I monumenti che si trovano in quella cattedrale di epoca posteriore alla di lei costruzione, passano quasi inosservati tanta è l'influenza della forma ogivale sulla nostra attenzione. Così, più del bambino piangente

lavori della pietra, li anima d'una vita irreale.

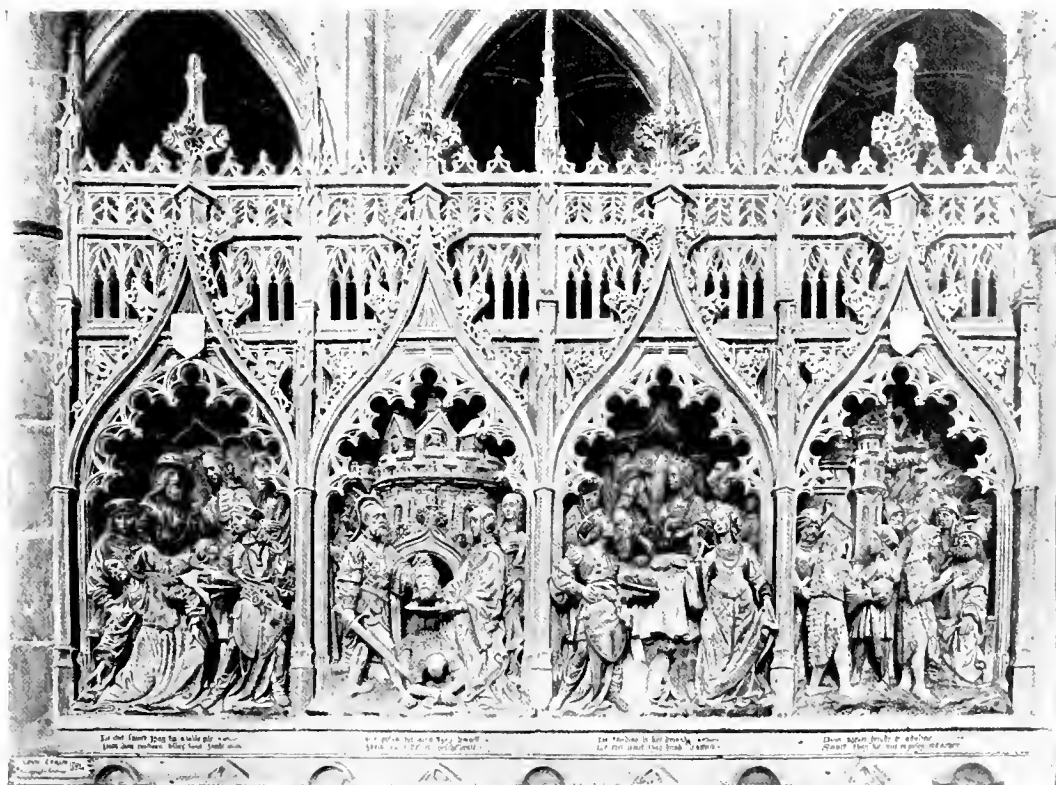
Il coro della Cattedrale possiede un vero tesoro, gli stalli. Chiuso da una cancellata in ferro, bel lavoro del XVIII secolo, è contornato da un muro dipinto su cui si notano curiosissimi altorilievi. Di questi, quello della parte sud, diviso in due parti, ognuna delle quali si suddivide in quattro, rappresenta scene della vita di S. Firmino e dell'invenzione delle sue ceneri; l'altro, dal lato nord, raffigura la vita di San Giovanni Battista. La pietra è scavata in modo sorprendente, le figure si staccano netta-



mente e sono interessanti anche perchè ci fanno conoscere i costumi dell'epoca. Sul corridoio che circonda il coro s'aprono le cappelle dell'abside costruite secondo le regole del XIII secolo nello stesso raggio di quella. La cappella dedicata alla Vergine è una vera piccola chiesa costruita nel 1259, ornata dei mausolei di Simon de Gouçans

sima, ma gli stalli sono coperti di una quantità prodigiosa di dettagli, veri documenti storici del Rinascimento francese poichè offrono preziose informazioni sui vestiarî ed il mobiglio dell'epoca.

Quante e sublimi ore di mistica contemplazione e d'intima soddisfazione dell'animo debbono aver passati i buoni canonici, seduti nell'ampio scanno,



CATTEDRALE D'AMIENS — PARTE POSTERIORE DEL CORO — VITA DI S. GIOVANNI BATTISTA.

vescovo d'Amiens e di Tomaso di Savoia canonico della Cattedrale.

Nel coro propriamente detto sono gli stalli opera di Alessandro Huet e di Arnoult Boullin, i quali lavorarono sotto la direzione di Jean Turpin e di Antoine Avernier, *tailleurs d'ymages*. Cominciati nel 1508, furono terminati nel 1522. Desta meraviglia che in soli quattordici anni e per un prezzo di 11230 lire e 5 soldi pagati da Adriano de Hennecourt e dal capitolo, si abbia potuto compiere un siffatto lavoro. La struttura generale in legno è semplicis-

le mani appoggiate sui bracciali, gli occhi socchiusi, ed il pensiero sollevato dalle preoccupazioni e miserie umane. Il fumo dell'incenso sollevantesi fra gli archi sublimi, il canto fermo accompagnato dagli organi erano ben fatti per infondere nell'animo lo sprezzo per le gioie terrene e in pari tempo far nascere il sentimento che, quali rappresentanti di Dio, il loro potere sugli uomini non aveva limiti. Se il papa in Roma in mezzo alla pompa si sentiva il maggior principe, il prete del nord sapeva di dominar gli animi.

I lenti rintocchi d'una campana mi avvertirono che entrava in chiesa l'accompagnamento d'un funerale. La meschinità degli odierni costumi, il poco sentimento religioso che lasciavan trapelare le parole sussurrate dagli intervenuti, stonavano tanto

dalla così detta Vergine dorata. Tale statua, che rimonta alla fine del XIII secolo, è assai più umana dell'altra, già osservata, su una delle porte della facciata. Mentre quest'ultima nella sua forma ieratica sostiene indifferente il divin figlio, occupata



CATTEDRALE D'AMIENS -- STATUA DEL SALVATORE SUL PORTALE CENTRALE.

in quell'ambiente sacro, che uscii per la porta del sud onde ammirare la parte meridionale dell'edificio.

La ristrettezza della via in cui mi trovai mi obbligò a penetrare in quella trasversale intitolata a Roberto di Luzarches per godere dell'aspetto elegante della porta meridionale, che è di poco inferiore a quella del lato occidentale ed è distinta

solo della grazia che vuol concedere, quella è tutta intenta al suo bambino. Quale evoluzione dell'arte in meno d'un secolo! Come la grazia acquisita rileva il cambiamento già avvenuto nelle idee!

Il lato meridionale possiede inoltre un'altra porta modesta a fianco d'un gigantesco S. Cristoforo, splendide finestre ogivali e gruppi di santi in corrispondenza colle cappelle interne.

L'eleganza dell'edificio è completata dall'aguglia che si eleva in mezzo all'intrecciarsi degli archi di sostegno i quali sono una parte principale dell'ornamentazione esterna. Gli architetti medievali dovendo servirsi d'essi per sostegno delle navate, seppero utilizzarli per la canalizzazione dell'acqua e dar loro un aspetto eminentemente artistico, ornandoli di mostri immaginari che gettano l'acqua dalla bocca e pinacoli che sono meraviglia della scultura dell'epoca.

Nulla nell'imponente monumento è stato trascurato. Da ogni parte lo si osservi, le belle proporzioni son conservate. L'aguglia sola, che è però d'un bell'effetto, stante che è elegante nella sua forma slanciata, è troppo fragile, parte troppo bruscamente, quasi senza transizione, dal tetto. Essa data dal XVI secolo ed è opera di Louis Cordon e Simon Taneau, i di cui nomi, malgrado la critica mossa, sono giustamente passati alla posterità poichè l'aguglia d'Amiens resta fra le più belle di Francia. Il primitivo campanile forse completava meglio la vasta opera, ma esso fu consunto nel 1527, come ne fa testimonianza l'iscrizione seguente in vecchio francese :

1527  
CEST AN DURANT QUINZE JUILLET  
PAR FOUDRE FUT LE CLOCHER DE CÉANS  
ESPRIS DE FEU ET RASÉ TOUT NET;  
DUQUEL MES FAICT PLEURENT MANTES GENS.

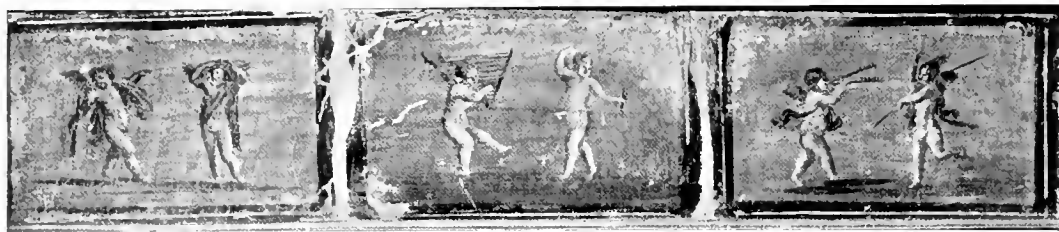
Fu una disgrazia deplorabile, è vero, ma Amiens è ancora fra le città francesi privilegiate, poichè la grande rivoluzione, che fu causa della distruzione di tanti tesori artistici, rispettò la sua Cattedrale. Quel monumento, animato da un popolo di santi e da una selva di mostri, resta ancora intatto e protende all'ingiro la sua grande ombra. Quasi sette secoli sono trascorsi dal dì in cui fu posta la prima pietra, ed ogni giorno la pallida luce nordica dà vita alle ieratiche figure che restan là, tetragone a colpi di sventura, quasi a prova materiale del predominio dello spirito sul corpo. La estesa cultura artistica può forse esserci garante ch'esse, anche nell'avvenire, non saranno vittime della follia umana eccitata da passioni politiche; ma a quali eventi assisteranno in futuro? — Qualsiansi le idee del domani, è da augurarsi che un tal monumento sia sempre profondamente rispettato. Non si cancella la storia, cambiando nomi o distruggendo cose. (\*)

F. MAJNONI D'INTIGNANO.

(\*) Le illustrazioni che accompagnano il presente articolo sono ricavate da fotografie gentilmente concesse per la riproduzione dalla Ditta L. Caron & Fils di Amiens.



CATTEDRALE D'AMIENS — BLASSET: IL BAMBINO PIANGENTE DEL MONUMENTO GUILLIN LUCAS



GIUOCHI INFANTILI DIVERSI — PITTURE MURALI DI ERCOLANO

## BALOCCHI E GIUOCHI DEI BAMBINI ANTICHI.



AL giorno che un omino di pochi anni e una piccola donnetina cominciarono a dimenare le rosee gambucce sulla crosta del nostro pianeta, nell'aria echeggiarono le grida festanti, che accolgono ogni nuovo balocco e accompagnano ogni giuoco infantile.



FIG. 1 — BAMBINO CON COLLANA DI GIOCATTOLI  
(DA UNA STATUA DEL MUSEO PIO-CLEMENTINO, ROMA).

Dapprima, nella rozza età delle caverne e delle abitazioni lacustri, i forti marmocchi di quei nostri randagi progenitori avranno saltabeccato di gioia improvvisa davanti ad una pietruzza variopinta, o ad una nuova conchiglia, o ad una radice contorta come un arabesco, ed avranno emesse acute grida selvaggie, martorizzando con le piccole mani una farfalla di velluto, o un uccellino di nido, o una vispa lucertola... E la espressione della loro gioia infantile non sarà stata per nulla diversa da quella dei nostri bambini quando

li regaliamo d'un ingegnoso balocco automatico o d'un giocattolo, che si muove per energia elettrica.

I secoli sono succeduti ai secoli, dalle caverne l'uomo è passato ai palazzi moderni sfolgoranti di lampade ad incandescenza, ma il bambino non ha per nulla mutato i suoi istinti, i suoi bisogni, le sue aspirazioni. I giocattoli e i giuochi hanno sempre costituito la felicità delle piccole anime innocenti. Davanti ad un balocco qualsiasi — fosse esso una pietruzza rotonda o una variopinta palla di gomma, fosse un ramoscello d'albero scavato a barchetta, o un lilipuziano piroscavo di metallo con caldaia a vapore — tutti i bambini, dacchè mondo è mondo, hanno ugualmente squittito di gioia, tutti ugualmente



PORCO — PICCOLO BRONZO (VILLA D'ERCOLANO).



FIG. 2 — SONAGLIO PER BAMBINI (DA UN ORIGINALE TROVATO A POMPEI).



FIG. 3. CULLA ANTICA (CUNABULA).

hanno battuto le tenere mani, ed ugualmente tutti hanno battuto il terreno con i piccoli piedi, gaiamente.

Gli scavi pompeiani presso il Sarno — i quali hanno rimesso alla luce del sole una intera civiltà sepolta sotto una grande massa di lapilli eruttati



FIG. 4 — CULLA DI VIMINI (DA UN ANTICO BASSORILIEVO IN TERRACOTTA).

dal Vesuvio duemila anni prima di Cristo — hanno dissepolta una preziosa collezione di vasi microscopici, foggianti sulla forma di quelli più grandi e autentici allora in uso. Da quelle rozze imitazioni di oggetti d'uso comune si capisce che quelle antiche madri, negli ozi delle capanne e delle caverne, ri-

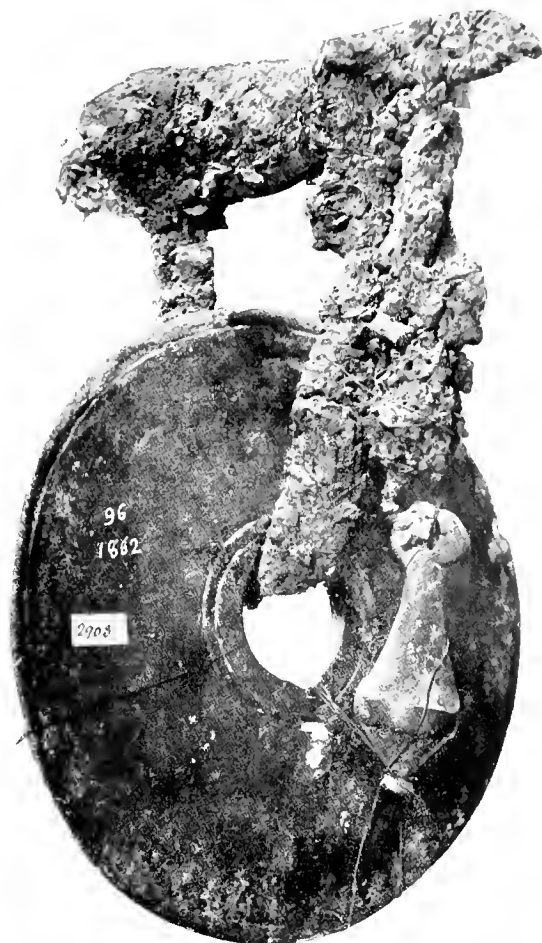


FIG. 5 — CAMPANA CON BATTAGLIO, TROVATA A POMPEI.

producevano, per trastullo dei loro bambini selvaggi, le forme delle cose più comuni. Su codesti balocchi primitivi — prima delizia di primitivi bambini —



GIUOCHI INFANTILI DIVERSI — PITTURE MURALI DI ERCOLANO.

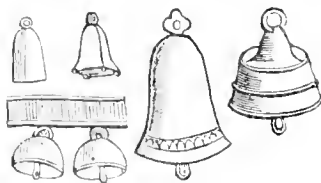


FIG. 6 — CAMPANELLI ANTICHI  
(DA ORIGINALI ANTICHI).



BALIA CHE LAVA IL BAMBINO  
(DA UN BASSORILIEVO IN MARMO A ROMA).

sono ancora visibili le impronte delle piccole dita muliebri, che il sentimento dell'amore materno — sempre grande e sempre forte — faceva impiastriare di creta e di fango, a sollazzo della innocente creatura.

Parlando dei suoi tempi, Plinio racconta che nella ricorrenza del giorno natalizio, i genitori so-

levano regalare ai loro bambini, speciali balocchi, sotto forma di piccole spade — *ensiculus* —, o di piccole scuri — *securicula* —, di graziosi porcellini — *porculi* —, di ciondoli a sfera d'oro — *bulla aurea* —, di piccole lance — *sicilicula* —.

Plauto, fra i tanti gingilli, che, sotto il nome generico di *crepundia*, si appendevano al collo dei



AMORINI SCHERZANTI (AFFRESCO POMPEIANO).



FIG. 7 — GLI SPIRITI TUTELARI DELLA CASA (LARES) — POMPEI, CASA DEI VETTHI

bambini, come collana di oggettini di trastullo e come scongiuro contro i Geni malefici, ricorda le piccole mani strette — *connexae manuculae* — quali si ammirano rappresentate in vari cammei antichi, e quali si veggono figurate anche ai nostri giorni negli emblemi, e negli stemmi, e nei disegni simbolici, ad affermazione di fratellanza. Sono in uso anche ai nostri giorni certi piccoli ciondoli di corallo o di madreperla foggianti a piccole mani, che si stringono. Plauto ricorda fra i gingilli infantili anche la *porcula* o *sucula*, una piccola troia, che si appendeva al collo dei bambini, come giocattolo e insieme come amuleto porta-fortuna. Ed è meravigliosa la persistenza, attraverso i secoli, d'una simile tradizione, poichè anche ai nostri giorni l'idea

della buona fortuna è collegata con la figura dell'immondo quadrupede, e anche oggi il porcellino d'oro o d'argento viene appeso a catenelle d'orologio e a collane, come un gingillo porta-fortuna.

Una statua del Museo Pio-Clementino rappresenta un bambino ignudo, che porta attorno al collo una collana, alla quale sono appesi parecchi gingilli e amuleti, sotto forma di



FIG. 8 — ORNAMENTO D'ORO, A FORMA DI SFERA, PER BAMBINI. (DA UN ORIGINALE TROVATO A ROMA).





STATUETTE IN TERRACOTTA, CINQUE ETRUSCHE ED UNA TROVATA A POMPEI — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

una mezza luna, d'una accetta, d'una secchia, d'una piccola mano, di un delfino (fig. 1).

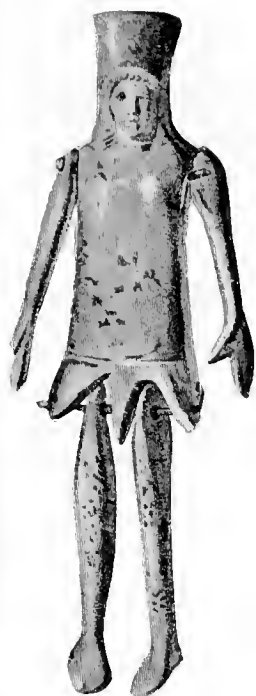
\*  
\* \*

Quando i bambini erano ancora ravvolti entro alle fascie — poichè anche ai tempi di Roma si

aveva l'abitudine antigienica dei nostri giorni di involgere i bambini appena nati entro alle tanaglie d'una fascia di tela — le mamme e le nutrici, per addormentare i piccini solevano accompagnare i loro canti con il tintinnio d'un piccolo sonaglio — *crepitaculum* — ugnale per forma a



STATUETTE IN BRONZO TROVATE A POMPEI — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.



BAMBOLA ANTICA  
COLLE MEMBRA MOBILI-  
(ESEMPLARE GRECO).



GIUOCO DELLA TARTARUGA (DA UN VASO GRECO).



PUTTI CHE GIOCANO CON UN COCCODRILLO — ROMA, MUSEO VATICANO.



FIGURINA DI TERRACOTTA PER TRASTULLO DEI BAMBINI  
(DAGLI SCAVI DI POMPEI).

quelli che si usano oggi per i nostri bambini. Un esemplare di tali piccoli sonagli infantili fu trovato a Pompei (fig. 2). Lucrezio, parlando delle pecore, diceva che esse almeno, le fortunate, non avevano bisogno di cantilene e di *crepitaculi* per addormentare i loro agnellini. E Talete ricorda la nutrice che agita il sonaglio — *nutrix quatit crepitaculum* — cantando la ninna-nanna (*neniae*) all'innocente creatura, che sta per addormentarsi nella sua culla — *cunabula* — (fig. 3). Nel Museo Nazionale di Napoli sono numerose le rappresentazioni in ter-



FIG. 9 — UN FIGURINAIO ANTICO  
(DA UN BASORILIEVO DELLA VILLA ALBANI, ROMA).

racotta di culle per bambini, come si può vedere nella qui annessa figura (fig. 4) tolta da un basorilievo rappresentante Bacco bambino, adagiato in un vaglio.

Anche gli antichi avevano osservato che nessuna cosa più dei suoni o dei rumori serve a distrarre i bambini e a fare loro dimenticare le bizzie innocenti e le piccole rabbie. E quindi, anche in



FIGURINA DI TERRACOTTA PER TRASTULLO DEI BAMBINI  
(DAGLI SCAVI DI POMPEI).

quei tempi lontani, per sollazzo dei bambini, si fabbricavano speciali fischietti, i quali — proprio come si usa anche ai nostri giorni — avevano forma ora di galli, ora di cani, ora di porci, di cavalli, di zucche, di frutta, di trombe. Erano usatissimi anche certi piccoli campanelli di bronzo, che si appendevano al collo dei bambini, e dei quali si conservano alcuni esemplari nel Museo Nazionale di Napoli. Le piccole dimensioni di alcuni di questi campanelli antichi — *tintinnabula* — (fig. 6) fanno ben capire che essi erano destinati a servire di trastullo ai bambini antichi. Sulle forme origi-

nali di codesti campanelli antichi la nascente Chiesa foggì le sue prime campane. A Pompei però fu trovata anche una vera campana fornita del suo battaglio, e affatto simile alle attuali (fig. 5).

Ai tempi di Pompei, le mamme solevano appendere al collo dei loro piccoli bambini certe scato-



PUTTINO CON OCA (POMPEI, CASA DEI VETII).



TESTINA DI BAMBOLA IN TERRACOTTA,  
RACCOLTA NEGLI ULTIMI SCAVI DI POMPEI.

occhio onnipossente sorvegli in tutti i momenti l'amata creatura.



TESTINA DI BAMBOLA IN TERRACOTTA,  
RACCOLTA NEGLI ULTIMI SCAVI DI POMPEI.

lette di oro, a foggia di sfera o di cuore, le quali racchiudevano preziosi amuleti. Cotesti piccoli globi posavano, mediante un nastro d'oro, sulla tenera gola della creaturina innocente, e si chiamavano *bulla aurea* (fig. 8). La *bulla* veniva religiosamente portata fino al giorno che il bambino, fatto giovinotto, indossava la *toga virile*, e allora il prezioso oggetto veniva affidato agli Dei Lari (fig. 7), i buoni Geni domestici, che tutelavano la casa, e nel focolare avevano la propria ara. Le *bulle* antiche corrispondono a quei piccoli ciondoli d'oro contenenti reliquie, o a quei scapolari, che le mamme pietose appendono al petto dei loro figliuoli, affinchè un



FIG. 10 — INTERNO DI UNA SCUOLA ANTICA  
(DA UNA PITTURA DI ERCOLANO).

\*  
\* \* \*

Anche gli antichi, nella loro meravigliosa saggezza, avevano intuito che i balocchi, per i bambini usciti dalle fascie, e per i fanciulli ancora teneri di età, non sono semplici passatempi, ma sono

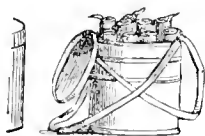


FIG. 11 — LA SCATOLA DEI LIBRI CON CUI GLI SCOLARI SI RECAVANO ALLA SCUOLA (DISEGNO TOLTO DA UN MANOSCRITTO DI VIRGILIO NEL VATICANO).

addirittura oggetti di prima necessità. E l'igiene moderna, la quale ha ficcato il suo nasino pettugolo anche nell'interno delle pareti domestiche, insegna alle madri che l'attività fisica e morale d'un fanciullo è tenuta ridesta dai tanto sognati balocchi.



FIG. 12 — LA PUNIZIONE DELL'« ANGUILLA », INFLITTA AGLI SCOLARI NEGLIGENTI (DA UNA PITTURA DI ERCOLANO).

Ed un illustre medico ha scritto: — Le nazioni celebri per i loro artisti, per i loro letterati, per i loro pensatori hanno provveduto di molti balocchi i loro fanciulli. —

È certo che nella educazione del fanciullo i giocattoli hanno una parte di grande importanza. L'istinto di sociabilità fa che il bambino trovi degli amici nel mondo dei burattini e delle pupattole. In essi egli trova la sua società, con essi, e in mezzo

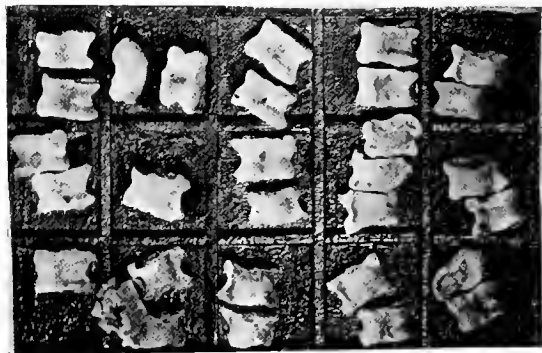


FIG. 13 — OSSICINI TROVATI A POMPEI PER IL GIUOCO DEGLI « ASTRAGALIZONTES ».

ad essi, egli vive sorridente e contento; senza di essi egli si sente solo e triste. Nei balocchi il fanciullo vede tanti buoni amici, che in silenzio sopportano le sue bizzie e i suoi sfoghi improvvisi, pazienti amici, che contribuiscono in parte alla educazione dei suoi sensi, del suo spirito, del suo cuore.

Un illustre pediatra ha saggiamente detto che le prime e le migliori lezioni delle cose sono date al bambino dai giocattoli, poichè egli è troppo piccolo per interessarsi del mondo esteriore. Le cose



FIG. 14 — IL GIUOCO DEGLI OSSICINI (ASTRAGALIZONTES). (DA UN DIPINTO GRECO SCOPERTO A RESINA).



STATUETTE IN BRONZO TROVATE A POMPEI — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

(Fot. Sommer).



FIG. 15 — IL GIUOCO DEL CERCHIO (DA UNA ANTICA GEMMA IN-  
CISA).

e gli esseri, che egli vede intorno a lui, sono spro-  
porzionati alla sua piccola anima e alle sue ri-  
strette facoltà mentali, e questo abisso, che lo se-



FIG. 16 — IL GIUOCO DEL PALLONE (DALL'IMPRONTA D'UNA MO-  
NETA DI GORDIANO III).

para dalla vita vera del mondo, viene per lui col-  
mato dai balocchi, che sono la miniatura delle cose,  
degli esseri, delle persone.

A codesto bisogno, che hanno i bambini, d'un  
mondo lilipuziano, provvedevano anche gli antichi



FIG. 17 — L'ALTALENA (DAL DISEGNO DI UN VASO FITTILE).

fabbricando certi fantocci e certe bambole, che essi  
chiamavano *pupae*. Un esemplare d'avorio di tali  
bambole antiche fu scoperto nel sepolcro d'un bam-  
bino, nelle vicinanze di Roma, ed un altro modello  
in terracotta, e di disegno più elegante, fu tro-  
vato in Sicilia. Il nome di *pupa* veniva usato dagli  
antichi anche come vezzeggiativo, parlando d'amore  
alle fanciulle e alle amanti. In un graffito di Pom-  
pei, delicatissimo come una carezza per il concetto  
che contiene, si legge: « *Pupa quae bela es, ibi te  
misit qui tuus est* ». (O bimba, che tanto sei bella,  
qui ti ha posto colui, che è tuo).



FIG. 18 — IL GIUOCO DEL CERCHIO (PITTURA DA UN VASO GRECO).

Queste *pupae* d'avorio, di legno, di terracotta,  
erano la delizia delle bambine antiche, e quando  
dalla crisalide della bimba era sbocciata la donnina,  
le bambole venivano consacrate a Venere, per im-  
petrare la sorte d'un matrimonio felice. In diverse  
sepulture antiche furono trovati certi piccoli sche-  
letri ed ossature d'avorio composte di busto, di  
coscie, di gambe, di braccia, distaccate dalle con-  
giunture, e forate, affine di trapassarvi un sottile  
filo di ferro, e perchè le varie parti unite formas-  
sero la figura intera e mobile. Queste pupattole  
erano certo destinate a essere vestite e acconciate  
dalle bambine stesse, proprio come si fa ai nostri  
giorni, nei quali si confezionano e si vendono ve-  
stitini e cappellini per bambole.





STATUETTE IN BRONZO TROVATE A POMPEI - NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

(Fot. Sommer.)



FIG. 19 — DADI D'AVORIO E D'OSSEO TROVATI A POMPEI (I DADI FORATI SERVIVANO PER BARARE AL GIUOCO).



FIG. 20 — DADI FORATI PER BARARE AL GIUOCO.

Nel Museo Nazionale di Napoli si conserva un esemplare di bambola pompeiana. E un altro esemplare di fantoccio, il quale ha l'aspetto d'un satiro, dimostra come anche in quell'epoca lontana fossero in uso le marionette, poichè il suddetto fantoccio porta infisso sul capo un filo di ferro per poter essere maneggiato, e a mezzo di fili essere mosso nelle braccia e nelle gambe. Negli scavi furono trovate anche moltissime figurine mobili di creta cotta, le quali venivano fabbricate da speciali artefici detti *figuli*, e che erano i figurinai d'allora. Un bassorilievo della villa Albani rappresenta appunto uno di tali artefici nell'atto caratteristico di osservare la riuscita della propria modellazione (fig. 9).

A proposito di figurine mobili, fabbricate per



FIG. 21 — IL GIUOCO DI TESTA O CORONA.

trastullo dei bambini, è da notarsi che le bambole moderne, che muovono gli occhi ed emettono voci e suoni, erano note anche agli antichi, e ne parla perfino Aristotele, dicendole un balocco assai in uso presso i Greci. Come si vede, anche in fatto di balocchi, *nilhil sub sole novum*, e Norimberga, la città delle pupattole, è addirittura *enfoncée* perfino dai figli di Anchise.

È noto che all'epoca di Roma e di Pompei, vi erano artefici siciliani, i quali erano insuperabili in siffatto genere di giocattoli, nulla essi trascurando per dare ai loro fantocci la maggior naturalezza di movimenti. Platone dice che inventore di tali statuette mobili fu Dedalo, il quale formava le sue



IL GIUOCO DEL CARRETTINO (PITTURA DA UN VASO GRECO).

statue in vari pezzi. Gellio ne attribuisce l'invenzione ad Archita, e Plutarco ad Endosso. Si crede che al perfezionamento di tali figure abbiano notevolmente contribuito anche Archimede ed Etecilio, suo successore.

Molti burattinai dell'antichità campavano la vita con gli spettacoli dei loro burattini. In Grecia le marionette si chiamavano *neurospata* dalla parola *neuron*, che significa nervo o corda, e i giocolieri si chiamavano *nervorum attractores*, da cui vennero le nostre marionette. Presso gli antichi erano in uso — proprio come è di moda ai nostri giorni — certi giocattoli o macchinette semoventi, dette automatiche anche allora, le quali per mezzo di piccole ruote e di molle camminavano da sole sopra un piano inclinato, senza aiuto di fili.



FIG. 22 — IL GIUOCO DELLE NOCI (DA UN BASSORILIEVO DELLA COLLEZIONE D'INCE BLUNDELL).

ad una fenditura orizzontale, così che il danaro non poteva essere tolto dal vaso se non rompendone la terracotta. Di questi vasi a Pompei ne furono trovati moltissimi e di svariati aspetti. Essi corrispondono perfettamente ai salvadanari moderni, dei quali regaliamo i nostri bambini.

E come i nostri bambini nei loro sonni innocenti sognano l'albero di Natale o il giorno della befana,

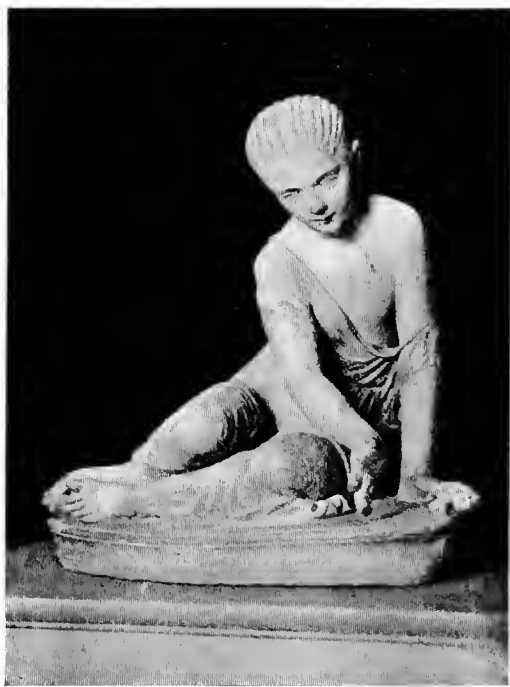


FIG. 23 — IL GIUOCO DEGLI OSSICINI (SCULTURA GRECA) — BERLINO, MUSEO.

Per educare i figlioli all'idea del risparmio e della economia, gli antichi solevano regalare ai bambini certi piccoli vasi di terra cotta, i quali dovevano servire di custodia alle monete, che venivano ad essi donate. Questi vasi erano tutti chiusi, e la moneta non poteva essere introdotta in essi se non attraverso



TROTTOLE SCAVATE A POMPEI.



FIG. 24 — IL GIUOCO DEGLI SCACCHI (DA UN BASORILIEVO EGIZIANO).



FIG. 25 — IL GIUOCO DELLA MORRA (DA UNA PITTURA SEPOLCRALE EGIZIANA).

così i bambini antichi di Pompei o di Roma, dai loro *vanni* e dai loro *cunabuli*, sognavano le calende di gennaio, come apportatrici di quei regali di ca-

Appena la età lo permetteva i fanciulli venivano mandati alla scuola, poichè gli antichi preferivano



IL GIUOCO DELLA MOSCA CIECA (DA UN VASO GRECO).

podanno, che allora, con nome generico passato fino ai nostri giorni, si chiamavano *strenae*.

la educazione pubblica alla casalinga. La scuola era chiamata, con parola allegra, *ludus litterarius*,



AMORINI CHE GIUOCANO — POMPEI CASA DEI VETTI



FIG. 26 — BUFFONE ANTICO (DA UN ANILLO INCISO).

e una pittura di Ercolano (fig. 10) ci rappresenta l'interno d'una scuola antica. I bambini dei ricchi erano accompagnati alla scuola da un apposito schiavo, detto *cepsarius*, perchè portava la *capsa* o scatola di libri del padroncino. In un dipinto pompeiano si vede una di queste *capse* di libri, aperta, con dentro i rotoli o volumi (fig. 11).

Se alla scuola il ragazzo non faceva il proprio dovere, il maestro lo puniva sferzandolo con una pelle di anguilla, nel modo rappresentato da una pittura di Ercolano, pittura, che ritrae l'interno d'una scuola (fig. 12).

Nelle ore di ricreazione i fanciulli si diverti-



FIG. 27 — BUFFONE ANTICO (DA UNA LAMPADA SEPOLCRALE TROVATA IN UNA TOMBA) — ROMA, VILLA CORSINI



SALTIMBANCHI E ISTRIONI (VASO GRECO) — NAPOLI, MUSEO.



FIG. 28 — GIOCOLIERE (DA UN DITTICO NEL MUSEO DI VERONA).

vano con giochi, che sono ancora in uso ai nostri giorni. A Pompei furono trovati parecchi ossicini (fig. 13), i quali servivano per un giuoco antico, detto degli *astregalizontes*. Questo giuoco consisteva nel lanciare in aria i suddetti ossicini, e quindi nel raccogliarli sul dorso della mano (fig. 23). Anche ai nostri giorni i fanciulli eseguono un simile giuoco di lestezza e di precisione, usando ossa di pesche o dadi. Questo giuoco è antichissimo, e un dipinto greco scoperto a Resina rappresenta appunto due giovani intenti a un simile divertimento (fig. 14).

Altro giuoco dei fanciulli antichi, e usatissimo



FIG. 29 — SALTIMBANCO (DA UN VASO FITTILE).



FIG. 30 — DANZATORE DI CORDA (DA UNA PITTURA DI ERGOLANO).

anche ai nostri giorni, poichè è un sano esercizio corporeo, era il *trocus*, il quale consisteva in un cerchio di ferro o di bronzo, a cui si dava la



FIG. 31 — IL CAVALLERIZZO DEL CIRCO (DA UN BASSORILIEVO NEL MUSEO DI VERONA).

spinta con una bacchetta, come lo mostrano le illustrazioni delle figure 15 e 18. Usatissimo era fra i fanciulli antichi anche il giuoco della palla e del pallone, detto *follis*, nel quale i giuocatori, analo-

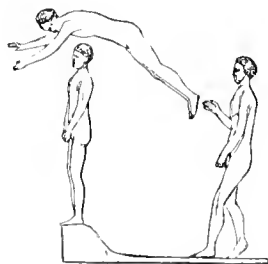


FIG. 32 — IL SALTO MORTALE (DA UNA GEMMA INCISA).



FIG. 33 — IL DOMATORE DI FIERE (DA UNA GEMMA INCISA).

gamente a quanto si fa ai nostri giorni, portavano il braccio diritto coperto da un bracciale, dal go-



FIG. 34 — GIOCOLIERE AMBULANTE CON ANIMALI AMMAESTRATI (DA UNA LAMPADA DI TERRACOTTA).

mito al pugno, come lo dimostra l'impronta d'una moneta di Gordiano III (fig. 16).

L'altalena era — come ai nostri giorni — pas-

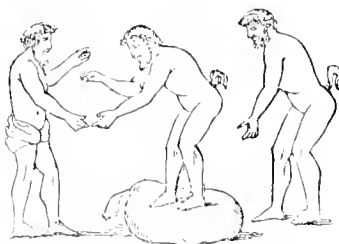


FIG. 35 — IL GIUOCO DELL' « UTER UNCTUS » (DA UNA GEMMA INCISA).

satempo favorito dei fanciulli antichi, i quali praticavano questo giuoco, detto *oscillatio*, al modo stesso che lo si pratica oggi, come appare dalla annessa illustrazione di un disegno antico di un vaso fittile (fig. 17).

Il ginoco dei dadi, *punctum*, era pur noto agli

che era detto *giuoco di Venere*, e vinceva. Il tie era il colpo detto del *cane*, e perdeva. E come ai nostri giorni si interroga la sorte col giuoco di *testa o corona*, gettando in aria una moneta, e osservando su quale lato essa si posa, dopo caduta, così gli antichi, oltre il ginoco dei dadi,



FIG. 36 — CONCERTO DI MUSICA (AFFRESCO POMPEIANO).

antichi, e moltissimi dadi furono trovati a Pompei (fig. 19). Negli scavi furono trovati anche moltissimi dadi vuoti nell'interno e forati. Questi dadi servivano per quelle persone, che baravano al giuoco (gli imbrogli: sono sempre esistiti), le quali, mettendo entro alla parte forata un pezzetto di piombo (fig. 20), facevano che il dado, nella caduta, si disponesse sempre dalla parte del sei,

tentavano la fortuna giocando *capita aut navia*, gettando in aria una moneta detta *asse*, la quale in un lato aveva impressa la testa di Giunone e nell'altro la prora d'una nave (fig. 21).

Nel tempo delle feste saturnali i fanciulli di Roma e di Pompei giocavano alla *tabula latruncularia*, la quale consisteva in un giuoco di noci usato anche ai nostri giorni, specialmente nelle cam-



pagne. Il giuoco si eseguiva disponendo in fila sul terreno un certo numero di noci, e quindi lasciando cadere una noce dalla cima di una tavola sorretta, ad una estremità, da una pietra, e quindi mantenuta in posizione di piano inclinato. La noce, scivolando giù per il piano, andava a raggiungere

gine del nostro giuoco degli scacchi. L'antico giuoco *hostis et miles* consisteva nel muovere con arte speciale, lungo le linee segnate in una tavola — la scacchiera dei nostri giorni —, un certo numero di pezzi, o soldati, impegnati all'attacco o alla difesa di una posizione fortificata. Il diverso



FIG. 37 — BIGLIETTI DI TEATRO E TESSERE GLADIATORIE TROVATI A POMPEI E AD ERCOLANO.

le noci già disposte in fila sul terreno, e guadagnava tutte quelle che avesse eventualmente toccato nella sua corsa. Un bassorilievo della collezione d'Ince Blundell riproduce esattamente una comitiva di giovani, che stanno giocando alle noci nel modo indicato (fig. 22). Forse in codesto giuoco devono vedersi le origini primitive dei nostri biliardi, come nell'antico giuoco detto *latro*, od anche *hostis e miles*, deve certo vedersi l'ori-

colore (neri da una parte, e rossi dall'altra) distingueva i pezzi delle due parti. Un bassorilievo egiziano (fig. 24) rappresenta due Egizi, che stanno giocando a questo antichissimo giuoco degli scacchi di allora.

A proposito di giuochi egiziani antichi, è veramente sorprendente che fino da quelle epoche così lontane fosse noto un giuoco, che poi fu diffuso anche fra i Romani antichi, e che è in voga an-

che ai nostri giorni, specialmente nelle campagne, il giuoco della *morra*, che con grida urlì e schiamazzi viene tanto giuocato nelle bettole dal popolo nostro. Una pittura sepolcrale rappresenta appunto due Egiziani, che stanno giocando alla *morra*,

colieri e saltimbanchi, che campavano la vita facendo ridere il pubblico con i loro lazzi, o meravigliandolo con prodigi di forza e di destrezza. Accanto ai buffoni (*minus*) (figure 26 e 27), vi era il *pilcrius*, che, come un prestigiatore mo-



FIG. 38 — SCENA COMICA (MOSAICO POMPEIANO)

giuoco che i Romani chiamavano *micctio*, perchè in esso bisognava fare gesti « *micare* » con le dita (fig. 25).

• • •

Anche all'epoca degli antichi Romani, gironzano per le strade più frequentate e per le piazze, gio-

derno, faceva giuochi di destrezza maneggiando contemporaneamente parecchie palle (fig. 28); vi era il *cernuus* che faceva capriole e salti in mezzo a spade e coltelli infissi sul terreno (fig. 29); vi era il *funambu'us*, che camminava e ballava sulla corda (fig. 30), ed il *desultor*, che, come un moderno cavalierizzo di

circo equestre, si reggeva ritto in piedi sul dorso di un cavallo in corsa (fig. 31); vi erano saltimbanchi, che eseguivano un difficile salto mortale detto *monobolon* (fig. 32); vi erano giocolieri, che buscavano danari con spettacoli di animali ammaestrati (fig. 33, e 34). — Un giuoco popolare

di chi vi posasse sopra il piede. La incisione d'una gemma antica riproduce con arte la scena comica di un simile giuoco (fig. 35).

Ma gli spettacoli, che per gli antichi Romani avevano maggiori attrattive erano quelli teatrali, e si può dire che in quasi tutti i luoghi, nei quali

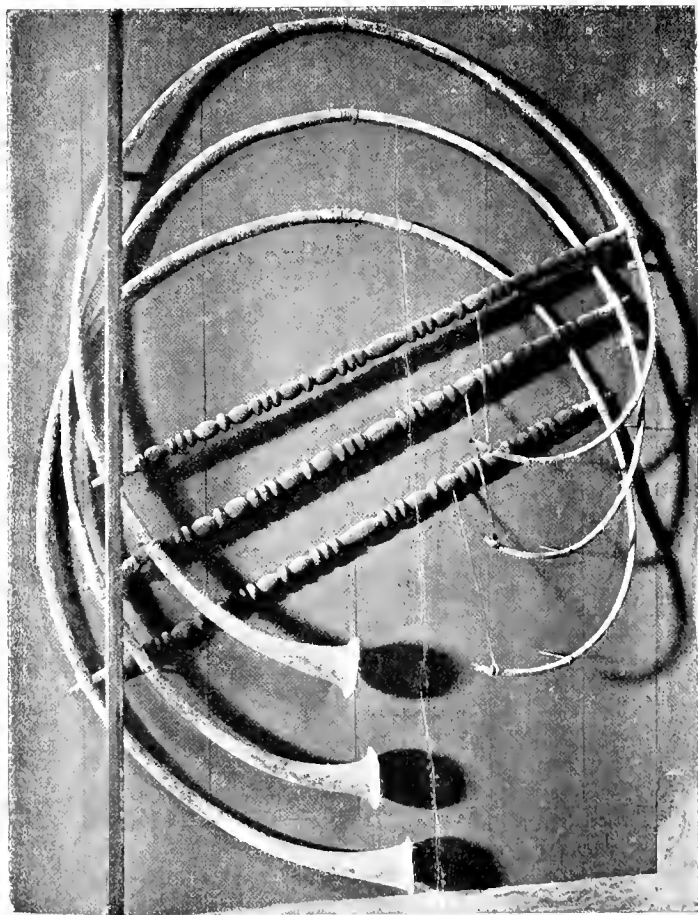


FIG. 39 — TRE GRANDI TROMBE RICURVE, PROVENIENTI DAGLI ULTIMI SCAVI DI POMPEI.

antico, che faceva andare in solluchero la popolazione rurale d'Attica, era l'*uter unctus*, il quale corrisponderebbe a certi giuochi moderni di cucagna, che si fanno nelle campagne nostre nei giorni di sagra. Il giuoco dell'*uter unctus* consisteva nel reggersi diritti e nel ballare sopra una pelle di capra enfiata d'aria e tutta spalmata di grasso, così da rendere facilissimo lo scivolamento

si soffermò l'aquila romana, sorse un anfiteatro. A Pompei furono trovati biglietti d'entrata per il teatro (*tessera theatralis*) e tessere speciali per i gladiatori del circo. Il possessore del biglietto aveva diritto ad un posto alla rappresentazione, come ai nostri giorni si fa nei nostri teatri. Nel biglietto era scritto il numero del sedile e della fila, e talvolta anche il titolo del lavoro drammatico

da rappresentarsi (fig. 37). In una di tali tessere teatrali, trovata a Pompei, si legge distintamente il numero del sedile, cui essa dava diritto, cioè il posto ottavo della seconda fila, e si legge annunziata, per rappresentazione, la — *Casina* — di Plauto.

Le scene comiche, di cui a Pompei si ammirano anche oggi alcune pitture murali (fig. 38), erano il sollazzo prediletto del popolo, e non mancavano anche allora gli intelligenti di musica, che si appassionavano ai concerti, come lo attestano gli affreschi pompeiani (fig. 36). Scavi recenti hanno dissepolte a Pompei tre grandi trombe ricurve, che, eccettuata la curva, ricordano le moderne trombe squillanti nella marcia dell'*Aida* (fig. 39). La passione del popolo romano e pompeiano per la musica si è atavicamente trasmessa nel mezzogiorno d'Italia, dove zampognari randagi vanno pifferando di paese in paese, con nenie monotone, mentre i monelli fanno capriole attorno ai sonatori (fig. 40).

In tutti i paesi, presso tutti i popoli, e in tutti i tempi, lo spirito umano ha sentito il bisogno di ricrearsi, di svagarsi, di divertirsi, secondo le di-

verse età, con balocchi, con giuochi, con trastulli, con spettacoli. Come il cervello del bambino, ancora immaturo per le astrazioni e per le idee generali, viene nutrito d'immagini fedeli, di nozioni positive, di realtà concrete, per mezzo di bambole di cartapesta, di cavallini di legno, di soldatini dai piedi di piombo, di presepi rivestiti di musco, così l'animo dell'adulto si ritempra negli esercizi fisici della scherma e del pallone, si educa e si ricrea e si ingentilisce e si riposa con i giuochi di astuzia e di fortuna, con le rappresentazioni teatrali, con la musica.

Anche nelle esagerate affermazioni di quel Seguin, che nei giocattoli americani vedeva rivelate le tendenze nazionali, c'è pur qualche cosa di vero, e molte volte colpiscono nel giusto queste sue parole: « Ditemi con quali balocchi maggiormente si divertono i vostri figli, ed io vi predirò qual sorta di uomini o di donne essi diventeranno ».

Napoli - Vicenza.

LUIGI CONFORTI

GIOVANNI FRANCESCHINI.



FIG. 40 — SONATORI DI ZAMPOGNA.

## UNA NUOVA CHIESA LOMBARDA E UN NUOVO ARCHITETTO.



MENTRE gli architetti si affannano, ahimè spesso vanamente, a tentar vie nuove, a rimettersi in carreggiata, o a desumere da un elaborato e intricato eclettismo gli elementi di una arte meno pedissequa, meno plagiaria, meno contraddittoria e caotica; i critici leticano e imbizzi-



TANCREDI VENTURINI.

scono intorno alle proprietà dello stile e all'arabesque di quello che dovrebbe essere il moderno, cioè appartenere, caratterizzare l'architettura contemporanea.

Asseriva Camillo Boito nella sua bella orazione commemorativa di Giuseppe Sacconi, pronunciata non ha guari in Campidoglio, che da circa un secolo l'architettura si era « già sciolta, in gran parte, da quella pedante via di sistemi classici, in cui, più o meno, era rimasta impigliata sin « verso la metà dello scorso secolo ».

E concludeva: — « Ma, insomma, la furia « delle novità, neanche poi, del 1882 (epoca nella

« quale il Sacconi riuscì vincitore del concorso per « il Monumento a Vittorio Emanuele in Roma) non « era riuscita a invadere l'arte, come ha fatto in « seguito nei paesi stranieri e nelle provincie settentrionali d'Italia, non senza grande beneficio « (bisogna dichiararlo) della indipendenza estetica « e della ragionevole varietà e vivace espressione « nelle arti decorative e industriali ».

Le asserzioni di Camillo Boito rispondono storicamente al vero. Ma non sarebbe fuor luogo una dimostrazione analitica e psicologica di tale percorso evolutivo dell'architettura. La nobilissima e primigenita fra le arti figurative e decorative reca nelle origini sue e nelle necessità di pensiero e di sentimento onde si esprime, sovra ogni altra rappresentazione estetica, il genio originale e collettivo della razza e della stirpe. Anche nel decoro secolare e nell'individuazione sempre più netta e dominante dell'arte lungo i periodi fiorenti e pieni di civiltà, l'architettura si organizza e definisce in modelli sovrani di genialità collettiva cui il suggello personale di un artefice sommo completa, rischiarata, purifica, dona un particolar carattere nei modi applicati dello stile ma non distacca, nè sostanzialmente trasforma dal suo contesto plurale e istintivo a significazione assolutamente singolare e riflessa. Qualche analogia a questo procedimento dell'architettura offre la letteratura epica primitiva sino all'omerica, della quale è più che mai dubbia la formazione personale. In fatti gli elementi genetici di essa precedono i termini delle età caratteristiche e si confondono con l'origine medesima e la forma spontanea della stirpe. Di guisa che quel modello fondamentale si tramanda intatto alla imitazione e allo svolgimento successivo delle civiltà di ulteriore sviluppo nella medesima stirpe o di origine affine, e ai periodi nei quali l'individuazione stilistica si afferma in modi incancellabili e trionfanti anche sulla traccia dei sacri modelli primitivi. Tal'è il caso di Virgilio e dell'*Eneide*.

Il solo paragone codesto il quale rimanga nei limiti ragionevoli dell'analogia su riferita. Oltre, si capovolgono i termini della storia e gli elementi dell'arte e si entra in un ciclo che solo l'epoca moderna, dopo la secolare lotta aperta dal cristianesimo per la libertà e la conquista individuale, contiene. E' l'epoca lirica, soggettiva per eccellenza.

Dante è al centro dell'anima lirica moderna ed egli doma, piega, investe del maggior respiro lirico e soggettivo che i tempi abbiano udito, tutta la materia epica del conosciuto nella storia e dell'in-

conoscibile nello spirito. All'enorme travaglio dantesco si temprano gli ingegni e le virtù creative circostanti. Da quel parentado stretto esce Niccola pisano, si temprà Giotto, si prepara il Petrarca.

L'architettura è assai meno dinamica nello svi-

architettonica, a mio modesto avviso, si profilano proprio in queste tre analogie letterarie: epica in cui l'anima anonima della stirpe parla e si concreta (sino a Omero, incluso, forse); epica soggetta alla elaborazione e distribuzione personale (Virgilio);



CHIESA DI S. BERNARDINO IN FOGAROLE — LA FACCIA.

(Fot. Betri, Cremona.)

luppo dal plurimo al singolo: secoli ancora attenderanno la mania inquieta che Camillo Boito per l'Italia annunzia, nel settentrione, dopo il 1882. E' la mania la quale spinge l'affanno dell'architetto per le perigliose avventure della libertà « lirica ». Sorridete? E pure le linee essenziali di una estetica

epica trasmutata in piena signoria, forma e sostanza, del creatore e da lui volta a ogni suo proprio arbitrio di estro e di finalità (Dante). E quest'ultima è il principio e la fine della lirica intesa nel suo più vasto significato. Quale mai virtù individuale d'architetto ha osato attingere la libertà dan-

tesca nel dominio dei propri stromenti dell'arte? Colui che costruì il Pandrosio dell'Acropoli? Evidentemente quell'artefice è il genio greco in simbolo, è l'epica omerica. O Lisicrate? No: l'autore del monumento alla Vittoria del Canto è ciò che Virgilio rappresenta davanti al mito omerico: parimenti dicasi di Bruschetto e Rainaldo che nel Duomo di Pisa apersero al romanico le vie della liberazione, ma sostanzialmente ne proseguirono e

stilistica odierna, raggruppati per vie e fonti diverse, ma invano tesi a raggiungere la mirabile organicità ideativa del grande maestro romano. Comunque, se mancò ancora il modello e lo stile tipico, l'atmosfera odierna anche per l'architettura è più che mai lirica, e il corrucio, lo spasimofdi novità che torce le menti e le tenta verso tutti i rischi e tutte le degenerazioni, proviene dall'acuta insaziabilità della ricerca personale, la quale ha in



INSIEME DELLE NAVATE, DALLA PORTA LATERALE, A DESTRA.

(Fot. Betri, Cremona).

ne intensificarono, integrandolo in elementi più freschi e istintivi, lo spirito.

Forse Michelangiolo, più che il Brunellesco, avrebbe avuto l'empito frenetico atto ad attingere per le linee massicce, gli archi, gli aggetti e le cupole, la prodigiosa libertà lirica di Danze. Non lo fece; e noi lo supponiamo in gloria del titanico artiere. Anche il Bernini ebbe gli incentivi posanti e le invenzioni atte a magnificar e a giustificare nei limiti dell'arte il suo libito e, assai meglio di quel che non appaia, dalla fantasia berniniana derivano, nel campo decorativo, molti elementi intrinseci della inquieta ribellione e audacia

dispregio, e purtroppo anche in dissuetudine, i modelli scolastici, li ha corrotti travolgendoli in accoppiamenti e violenze antitetiche e non è arrivata a soddisfarsi in nessuna rivelazione lucida di nuove forme e di nuove significazioni.

I particolari talvolta sono peregrini e superbi di felice invenzione, ma uniti coronata, tipica, a qualsiasi scopo diretto: religioso, funebre, teatrale, palatino, patrizio, commerciale, domestico, o completamente decorativo, non la rinveniamo. Passeggiate, investigando, le vie di Milano; quelle dove nell'ultimo decennio si provò la gara angosciosa alla conquista di un qualsiasi nuovo stile. Delle chiese



specialmente (se ne toglie qualche particolare di pregio in quelle novissime del Nava e del Campanini) è carità fiorita non parlare. Ancora la più gagliarda espressione del genio architettonico è nel basamento della facciata del Duomo, dove arde una fiamma di genialità berniniana e la fantasia, il vigore, il rilievo, il chiaroscuro trionfano in un resultamento di bellezza insigne. In tutto il resto delle costruzioni moderne e modernissime si tro-

rari esempi di bellezza o di felice adattamento, o innesto, nei quali, molto girando e molto cercando, per qualche lieta ventura ci imbattiamo. Così avviene che in tali casi si respiri largamente come uscendo da un orrido chiuso e si gridi di gioia improvvisa quasi che si fosse rinvenuta o scoperta cosa di cui s'era perduta la speranza.

Ed ecco perchè è necessario, è legittimo, è doveroso levare la voce di lode anche senza parsi-



FACCIATA E FIANCO DELLA TORRE INCOMPIUTA.

vano particolari architettonici graziosi, in ispecie nei palazzi e villini; tentativi coraggiosi, ma nessun edificio nel quale si affermi una forma definitiva e vittoriosa. Così, al Cimitero Monumentale.

\*  
\* \*

Questa scarsità della nuova produzione architettonica; questa generale impreparazione e infecondità nell'assumere dai caratteri storici definitivi dell'architettura alimento sano e schietto; questa vacillante e incongrua nebulosità inventiva e coordinatrice che affatica e scora artisti e osservatori e critici; rende più preziosi, più confortevoli quei

monia spigolista, cautele arcigne e criteri rigidi di eccellenza assoluta e secolare, quando avvenga di incontrare opera la quale ritorni in onore, con chiara e consapevole espressione, le leggi della grande arte, le grazie del gusto, l'equilibrio degli elementi dedotti, il caldo fervore della preparazione intellettuale. Io credo di non andare errato affermando che oggi mi trovo, per casuale incontro, in uno di codesti casi infrequenti.

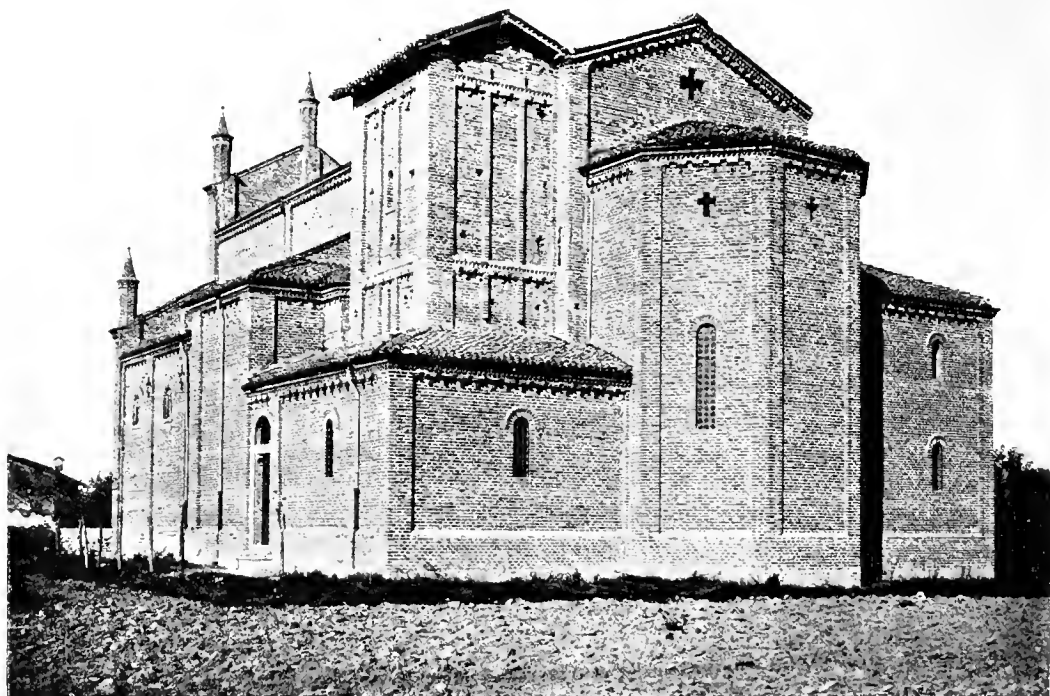
\*  
\* \*

Uscendo di Cremona, da Porta Po, e incamminandosi per lo stradone ampio il quale mena a

Piacenza, sulla destra dello stradone e del Po, nel comune di Monticelli d'Ongina, a due chilometri circa del tracciato del tram a vapore, si trova il piccolo villaggio di Fogarole: un aggruppamento breve di case coloniche intorno ad un'ex-chiesa parrocchiale, ora chiusa e destinata a una pronta demolizione.

La chiesa, ora disconsacrata e chiusa per essere demolita, è un brutto edificio del XVIII secolo in-

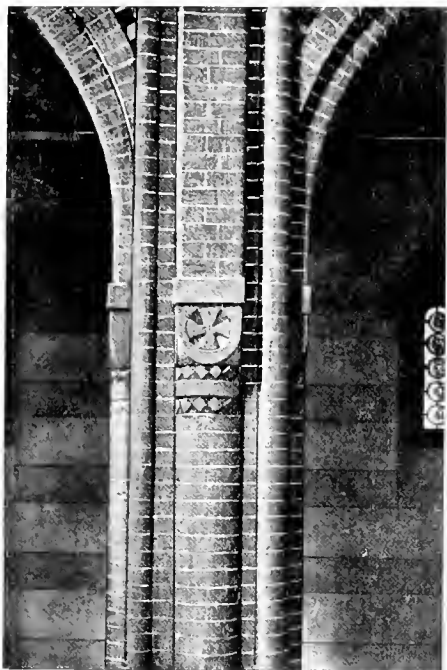
tetto, e che verrà elevata entro l'anno corrente): questa nuova chiesa, la quale, nella quiete rustica del villaggio operoso, reca un segno veramente augusto di venustà religiosa e rinverde i tempi giocondi e pieni della più bella e pura arte lombardesca. Se i maestri comacini sapessero delle povere cose di quaggiù, dopo tanto strazio romano, barocco, vignelesco, romantico, rococò, goticizzante, si allegrebbero che in una molto umile



VEDUTA POSTERIORE DELL'ABSIDE E DELLA CANONICA.

tonacato di fresco nel secolo successivo: brutto, di quel bastardo barocco campagnolo onde fu invasa l'Italia superiore, per spilorceria di fabbricieri ignoranti e per incuria comunale durante i due ultimi secoli. Forse, e senza forse, la bruttezza della chiesa di Fogarole non sarebbe stata titolo bastevole a radicalmente provvedere, se essa, angusta troppo, non fosse anche divenuta insufficiente alle necessità del culto e della sempre aumentata popolazione. Così è nata la nuova chiesa parrocchiale, non ancora completamente finita (manca della torre-campanile, ancora interrotta, scapitozzata all'altezza del

e sconosciuta terra lombarda, lontana da fastigi, da rumori, da invidie d'arte e di ricchezza, per l'obolo piamente raccolto dalle smunte borse dei coloni, per lo zelo di un giovine prete dall'anima tesa verso l'alto, dove il Signore non può rivelarsi che in una forma di bellezza immacolata, e soprattutto per l'ispirazione raccolta e degna di un architetto ieri ignorato, il quale, dopo trent'anni di studi, sembra, per una grazia del caso più che per buona volontà di uomini, rivelarsi stupendamente a sè medesimo; — sia fiorita, come gemma da un tronco eterno ma abbandonato dalla cecità collettiva, una costru-



PARTICOLARE DEI COSTOLONI.

(Fot. Betri, Cremona).

zione la quale farebbe, anche dal lato tecnico e manuale dell'opera, loro onore!

Io non ricordo, a memoria e conoscenza mia, nella moderna architettura anche semplicemente ricostruttiva un esempio superiore o simile a questo in proprietà stilistica, elaborazione serena, spirito vivo ed espressivo di ideazione.

Perchè il lombardesco, in questa chiesa, non è stato stilizzato con mano di ricalco piatto, nè rimuginato faticosamente da un plagiatore paziente: qui l'essenza imperitura dello stile, gli elementi suoi sono stati *rivissuti* da uno spirito ricco d'estri, di rorida freschezza primaverile, ma temprato a una disciplina austera, a un senso della misura preciso e delicatissimo e più anche dotato di una genialità coordinatrice, fatta di grazia, di leggiadria, di soavità.

I tecnici, dai dati della costruzione avranno subito la idea matematica della armonia che tutta la governa. La chiesa ha le seguenti dimensioni: lunghezza misurata sull'asse longitudinale, dalla soglia del portale all'abside, metri: 31: — larghezza della facciata m: 15 — lunghezza del braccio trasversale m: 18: — larghezza della navata principale m: 7 — altezza delle crociere della navata di mezzo m: 12: — delle navate laterali m: 7: — altezza del muro di facciata m: 17: — dimensioni del santuario m:  $7 \times 6$ : — profondità del coro m: 4,50: — dimensioni della sacristia m:  $5 \times 5,50$ : — altezza della torre-campanile m: 32: — lar-

ghezza della sua base m: 4,22: — spessore dei muri m: 0,80: — ripiani della torre (divisa in cinque) altezza m: 4,22: — altezza del cono cuspidale m: 12: — spessore dei muri perimetrali della chiesa m: 0,45: — area del pavimento mq: 370.

Le dimensioni sono quali si convengono alla picciola terra e alla famiglia parrocchiale di Fogarole; ma un occhio esercitato alle sintesi immediate sulle proporzioni afferra, anche sulla carta, il pregio singolare che la chiesa rivela a chi direttamente la riguarda sul luogo: un effetto di grandiosità elegante e delicata cui sembrerebbero inadeguate le dimensioni effettive dell'edificio. Al quale effetto concorse in peculiar guisa la perizia prospettica della quale l'architetto dà prove mirabili; anzi tutta l'architettura sua per le stesse ragioni scolastiche e di professione donde Egli venne all'arte creativa nasce e si sviluppa, come vedremo, sopra questa fondamentale perizia di prospettico insigne. Il che dal Bernini in giù — e certo da tutti i creatori del gotico e del lombardo prima — dimostra essere la prospettiva come il senso orientatore dell'artista nello sviluppo, nel movimento delle masse.

Un altro dato che i professionisti apprenderanno con interesse non privo di un po' di commozione e di reverenza verso il loro umile e fortissimo confratello di cui parlo: la chiesa, al suo termine, non costerà oltre 50,000 lire, tutto sommato. Si figuri il lettore quale compenso sia toccato o tocchi all'architetto! Egli prestò quasi gratuitamente l'opera propria e, rubando le ore al riposo, dopo la scuola, assistè di persona alla costruzione dell'edificio.



FINESTRA LATERALE.

(Fot. Betri, Cremona).

La qual cosa spiega anche la messa in opera del cotto; quell'arte rara e sapiente che i muratori antichi trasformava in collaboratori responsabili e impagabili dell'architetto. Il nostro, a Fogarole, trovò nel bravo capomastro Carlo Scaravella un interprete valentissimo.

Dalla collaborazione intima e ardente dei cooperatori: il parroco-proposto, Don Luigi Mambriani, il capomastro, gli operai e lo stesso proprietario della fornace che fornì il cotto, l'ing. Giovanni Repellini, in parte parrocchiano di Fogarole e celebre per la bellezza, la bontà del suo materiale, il quale degnamente rivaleggia coi cotti dei secoli trascorsi, da questa cooperazione amorosa, l'architetto trasse il raro ausilio che ne assecondò e completò lo sforzo tenace. Ora l'opera bella è finita e starà, nel tempo nostro, come ad esempio ammirevole di resurrezione ispirata.

La critica notomizzerà gli ingredienti passati all'alambicco estetico dell'architetto. Da Pavia a Bologna, da Como a Piacenza, da Milano a Cremona, ovunque il lombardesco fiorì i bei fiori e frutti saporosi della sua armonia svelta e severa, arguta e leggiadra, facilmente si profileranno al riscontro i pezzi, i modi, i particolari classici onde il nostro artista trasse il lume e la scorta per l'opera sua. Ma, ripeto: occorre una facoltà mirabilmente rinnovatrice perchè l'assimilazione e l'adattamento riuscissero ai risultati conseguiti, senza sforzo apparente, come se lo stile rigermogliasse originale dall'anima dell'architetto e mettesse capo a un carattere costruttivo sì saldo, organico e soprattutto sentito.

Osservate la facciata della chiesa: la massa unitaria si muove, s'alleggerisce in una peregrina varietà pur logica e serrata; il carattere è fedelissimo, i particolari, uno per uno, sono di squisita impronta personale. La linea dell'insieme si svolge dal basamento e si sviluppa per le lesene alla cornice di



CAPITELLI E INNESTI ALL'ARCO DELLE VOLTE.

(Fot. Petri, Cremona).

coronamento su di un medesimo piano, con una trovata indovinatissima. L'impiego del mattone « al dente » ha offerto un partito gustoso all'artista che ne ha approfittato con perizia tutta sua. Anche l'effetto tratto dalle risegature che simulano la differenza del materiale adoperato è ottenuto con sottile perspicacia. E così di tutti gli altri particolari decorativi. La policromia dei tondi sotto le finte loggette di coronamento (tratta evidentemente sull'esempio di S. Francesco a Bologna) è sagacemente armonizzata col verde nel disco bianco: la croce sopra la bella ogiva centrale reca nell'intersezione un tondo dorato a fuoco e ai quattro bracci termina con altrettanti tondi verdi.

Nel timpano del pronao — solido e pur leggiadriissimo — rompono la tinta uniforme tre tondi in ceramica bianca con una stella fiammeggiante gialla e nera e intorno le maiuscole rituali D. O. M. Notevolissima poi per carattere architettonico è la continuità di sviluppo delle finte loggette al coronamento della facciata. Anche da osservare sono le modanature delle due mensole del pronao e l'indovinato abbozzo della testa di lupo, in carattere romano e in granito di Baveno. L'architrave invece è d'ardesia ferrigna a mola lucida. Particolarmente minuti, ma che spiegano la deliziosa policromia dell'insieme.

Naturalmente la facciata segue dall'esterno la divisione delle navate all'interno. Il quale mantiene

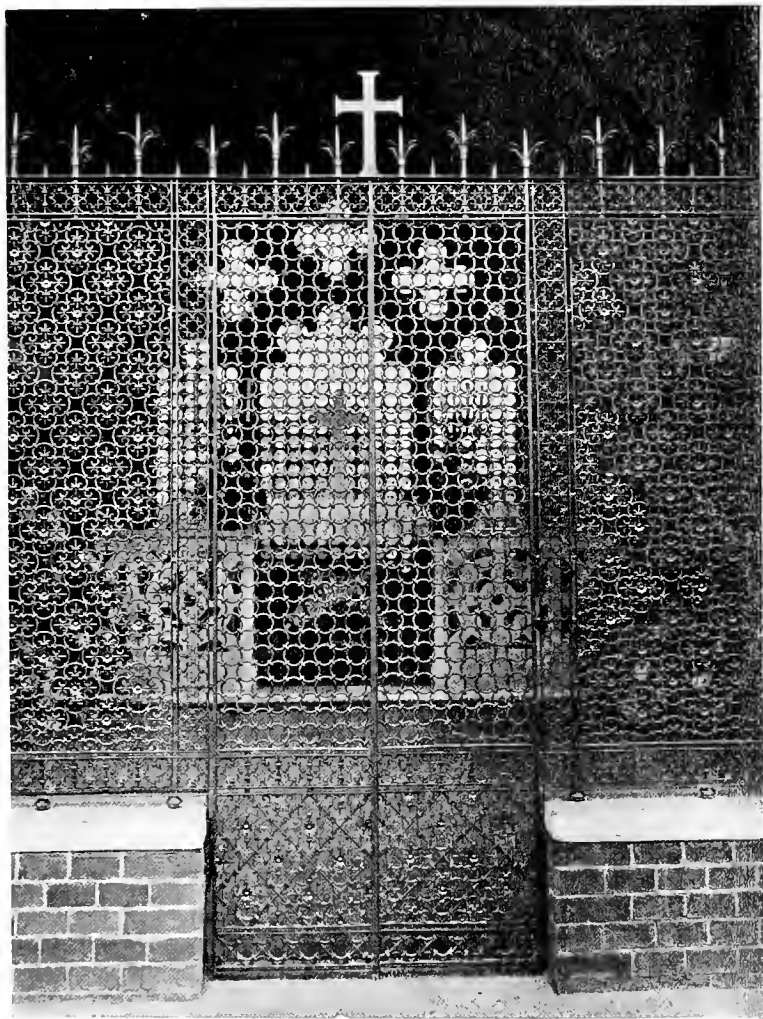


CHIAVE DI SICUREZZA A MURO.

e perfeziona la stupenda e limpida unità della massa architettonica. Complessivamente è un gioiello di forza e di leggerezza. Le crociere rette da archi a pieno centro sono collegate da costoloni rotondi nascenti da pilastri elegantissimi. Questi si formano

si dilfonde nel tempio per la semplicità venusta e forte, onde si è espressa la concezione dell'architetto.

Uguale coscienza, uguale sapienza di edificazione e di messa in opera è nell'esterno laterale, absidale e canonica della chiesa. Il partito tratto dallo



SEPOLCRETO TURINA IN CASALBUTTANO — PARTICOLARE DELL'INFERRIATA.

sul fascio delle sezioni dei muri, degli archi, delle lesene e dei suddetti costoloni delle crociere. Le lesene sono graziosamente interrotte da formelle quadrate d'angolo. I capitelli dei pilastri-colonne, piatti, radenti, portano impressa semplicemente la croce e non alterano d'aggetti e chiaro-scuri pesanti la dolce armonia dell'insieme. E però un'impressione di pace e di serenità veramente divina

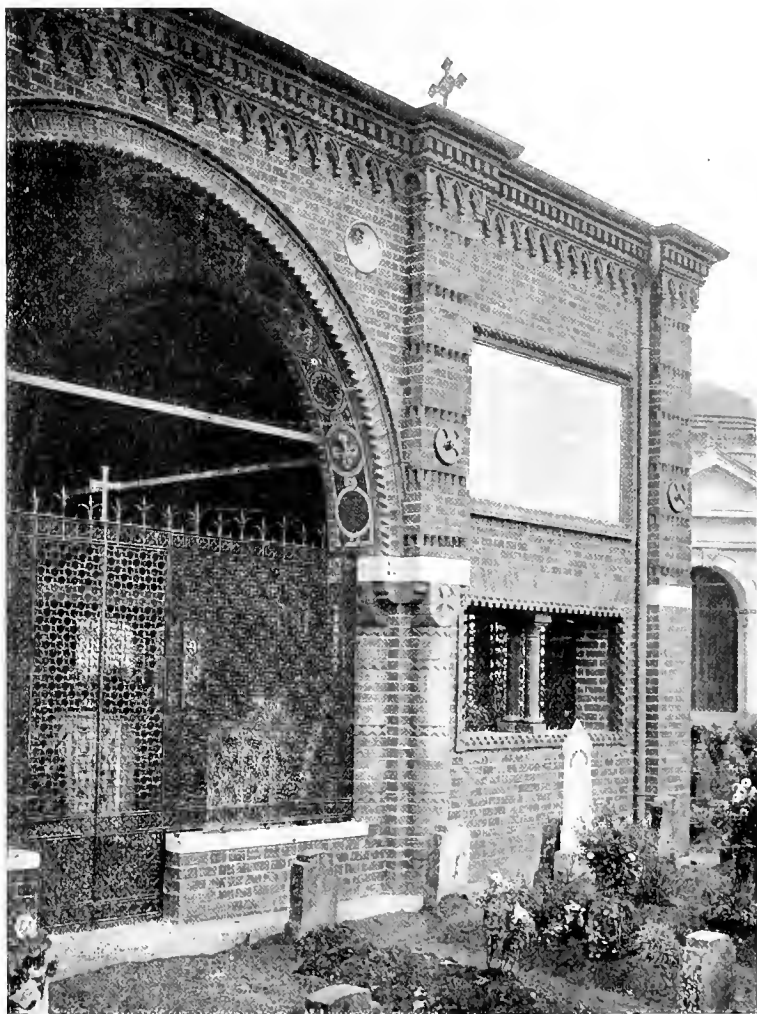
spazio è ammirevole. I particolari tutti sono deliziosi. Ne basti uno: le chiavi in ferro battuto dei muri esterni, disegnate e modellate dall'architetto medesimo e le inferriate.

Questa la chiesa nuova di Fogarole. Vedendola, meglio che da scorci critici e da accenni descrittivi triti e imprecisi, se ne assapora tutta la singolare e profonda spiritualità estetica.

Il lettore si domanderà, a questo punto: dond'è dunque venuto, e per quali gradi, per quali opere anteriormente costrutte, è passato questo architetto nuovo e sconosciuto?

è una trifora meravigliosa e una cancellata in ferro battuto che, per disegno, basterebbero alla fama e alla genialità di tanto artista.

Il quale è giunto alla piena maturità — ha 48 anni — trascinando l'esistenza proba e modesta in una condizione di oscurità e di privazioni che



SEPOLCRETO TURINA IN CASALBUTTANO — LATO SINISTRO.

La risposta è semplice. Di lui nulla altro esiste, fuori di una cappella sepolcrale, pure in stile lombardesco, eretta tre o quattro anni addietro a Casalbuttano per la famiglia del signor Fortunato Turina. Un piccolo capolavoro: il primo, ma già rivelatore. Anche quella è una struttura comacina a *paramani* in croce, come la chiesa; anche quella è policroma con tondi in maiolica, anche in quella

è un controsenso delittuoso. Si chiama Tancredi Venturini; nacque a Brescello, in quel di Reggio Emilia; crebbe e studiò disegno all'Accademia di Belle Arti in Parma, sotto la guida del celebre scenografo Magnani. Le necessità della vita lo costrinsero a far violenza alle proprie inclinazioni e per molti anni, pur non tralasciando gli studi e le ricerche predilette, fu allogato come disegnatore





SEPOLCRETO TURINA IN CASALBUTTANO — FACCIA POSTERIORE.

presso la Direzione delle Ferrovie dell'Alta Italia. Dai prospetti per strade e ponti potè uscire soltanto quando fu chiamato a insegnar disegno nell'Istituto Ala-Ponzone di Cremona, dove ancora oggi egli continua la sua infaticata esistenza, insegnando ornato ai bimbi e sognando i capolavori che ha nello spirito e che potrebbe compiere.

Si provò nella pittura a olio, limitandosi agli interni e alla prospettiva. Espose qualche tela a Milano e a Parma. Inutile aggiungere che in tal genere è maestro. Soltanto gli manca l'abito atto

a farsi notare e a intrigare appostandosi ai trivi ove la fama si acquista, dopo esaurite le buone, magari per ricatto, per patto di mutualità e per minaccia.

Ora, se la giustizia, in questa terra ove la frode e la furbizia più che il valore hanno un campo sterminato di occupazione fortunata, non sia una fiaba, dovrebbe spuntare il sole anche per Tancredi Venturini. Lo auguro a lui, dal profondo del cuore e soprattutto lo auguro all'arte italiana che egli potrà servire con vereconda e nobilissima ispirazione. Voglia Iddio che non invano io, per quel che posso, so e valgo, e per lieta ventura, sia passato innanzi alla chiesa eretta alla gloria di S. Bernardino in Fogarole, presso Cremona.

GIOVANNI BORELLI.

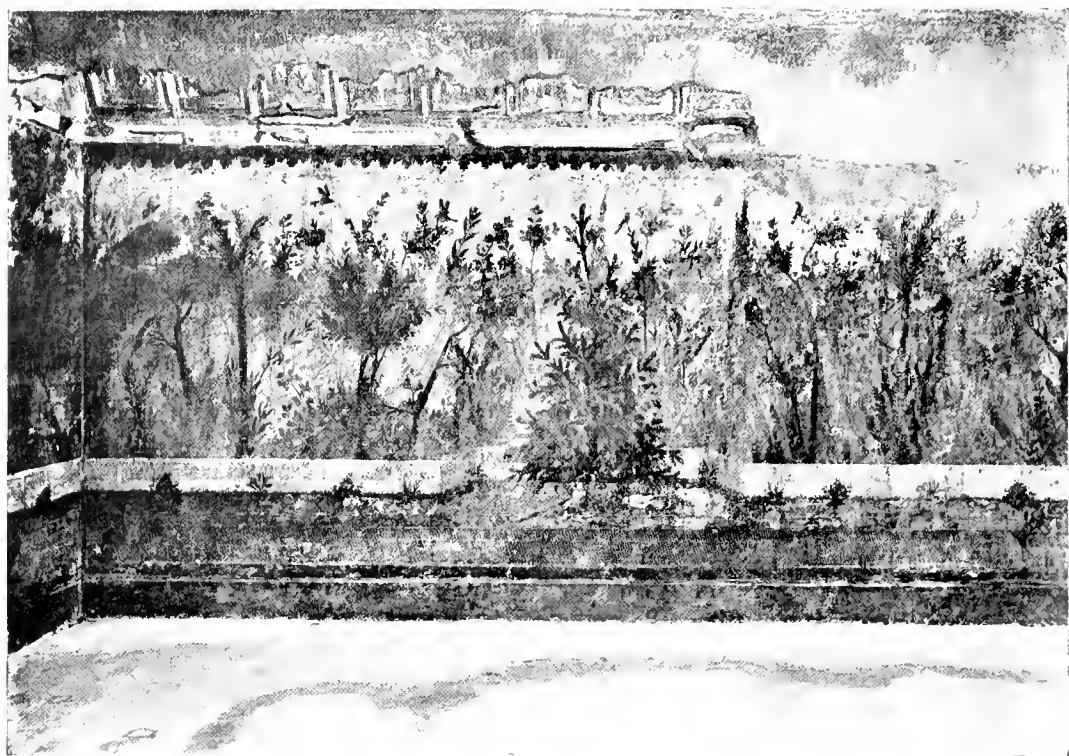
Milano, Marzo.

NOTA. — La chiesa verrà solennemente inaugurata il 21 maggio p. v., festa del Patrono, con intervento di Monsignor Bonomelli. Fin d'ora il proposto parroco di Fogarole, il quale nel suo entusiasmo per la bella opera, è degno di ogni plauso, deve coadiuvare l'architetto Venturini per impedire che i parrocchiani e i fabbricieri insistano nel conservare gli altari della vecchia chiesa anche se di marmo prezioso, e collocarli nella nuova. Una triste bestemmia estetica e permanente deturperebbe la mirabile purezza stilistica del Tempio. Non deve essere permesso, a qualunque costo, lo sconcio. Così pure non deve, Don Mambriani, insistere contro ogni resistenza dell'architetto, per quelle due brutte nicchiette a scopo di servizio liturgico ai lati dell'altar maggiore: altro anacronismo stridente da evitare.



SEPOLCRETO TURINA IN CASALBUTTANO — FACCIA ANTERIORE





VILLA DI LIVIA A PRIMA PORTA — AFRESCHI.

## LA VILLA DI LIVIA AD GALLINAS ALBAS.



SULLA via Flaminia, nell'ampia vallata dove il Tevere si adagia mollemente e si riposa in un largo e lento corso sinuoso, in vista di Castel Giubileo, l'antica e rovinata fortezza di Bonifacio VIII, e innanzi ai chiari monti della Sabina, in uno dei punti più suggestivi della campagna romana, sono ancora i pochi resti della villa un tempo splendida di Livia.

L'Agro romano deserto e desolato qui afferma uno dei suoi più significativi aspetti di grandiosità e di maestosità: esso si stende veramente infinito fino al Soratte, fino a monte Genaro, fino ai colli Albani, che si vedono oltre Roma, quasi nascosta, fino ai boscosi monti del Viterbese.

Ed è questo anche uno dei luoghi più ricchi di

memorie, più vivi di ricordi per la continua suggestione del passato.

Quella gran pianura che si stende verso oriente fino a Castel Giubileo, vide, in un tempo assai lontano, una lotta atroce, la grande battaglia detta dell'Allia, combattuta fra i Galli e i Romani, e che aprì a quelli le porte della città.

Qui dunque parvero decidersi un giorno le sorti di Roma, quando i barbari vincitori ebbero aperta la via sulla città, così che il loro orgoglio e la loro oltracotanza, non frenati dal valore romano, minacciarono arditamente i vinti: *Vae victis!*

E i tristi e gloriosi ricordi della battaglia e del saccheggio di Roma e del valore di Camillo ripetono qui le loro lontane parole, le antiche immagini di forza e di virtù.

Anche un'altra dolorosa memoria riempie di tristezza l'animo del passeggero sulla breve sponda dell'antica Cremera che scorre qui presso e che fu te-

Qui presso pure, sui vasti campi intorno al fiume fu combattuta più tardi, fra Costantino e Massenzio, la famosa battaglia che il segno della croce decise in favore



VILLA DI LIVIA A PRIMA PORTA — AFFRESCHI.

stimonio del sacrificio di tutti i Fabi atti alle armi, durante la guerra tra Roma e Vejo.

O Villaglori da Cremera quando  
la luna i colli ammantava,  
a te vengono i Fabi ed ammirando  
parlan dei tuoi settanta.

dell'imperatore cristiano e della religione di Cristo.

Se la miracolosa apparizione della croce raccontata da Costantino stesso al vescovo Eusebio e da questi riferitaci è vera, in questi luoghi sarebbero dunque state decise le sorti della nuova fede e della Chiesa romana.

Il colle sul quale sorgeva la villa di Livia sembra sia stato la fortezza dei valorosi Fabi che quivi si sacrificarono per la fortuna della patria: esso più tardi fece parte dell'antica stazione di *Saxa Rubra*, che

*Saxa Rubra* verso la ora X del giorno (2 avanti notte) e si trattenne in un'osteria fino al far della sera, e quindi, montato in un calesse, giunse rapidamente in Roma nelle sue case. « Cum ora diei



STATUA DI AUGUSTO OTTAVIANO — ROMA, MUSEO VATICANO.

(Fot. Mascioni).

era la stazione sulla via Flaminia più prossima a Roma.

Altre memorie ancora si collegano a questo colle e alla sua stazione: nel 709 di Roma, come ricorda Cicerone, nella sua famosa seconda filippica, Antonio, venendo per la via Flaminia, si fermò *ad*

decima fere ad *Saxa Rubra* venisset, delituit in quadam cauponula atque ibi se occultans perpotavit ad vesperam: inde cisio celeriter ad urbem advectus domum venit capite obvoluto »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Philipp.* II XXXI.

E Tacito racconta che nel 70 d. Cr., Antonio, primo capitano, accampò a *Saxa Rubra* e di là mosse su Roma onde mettervi sul trono Vespasiano.

Oggi la stazione di *Saxa Rubra*, che ha mutato

cola osteria, intorno alla quale vive la poca vita del paesello, è la discendente diretta dell'antica *caupona* ricordata da Cicerone e nella quale Antonio si nascose e attese l'ora propizia per rientrare in Roma.

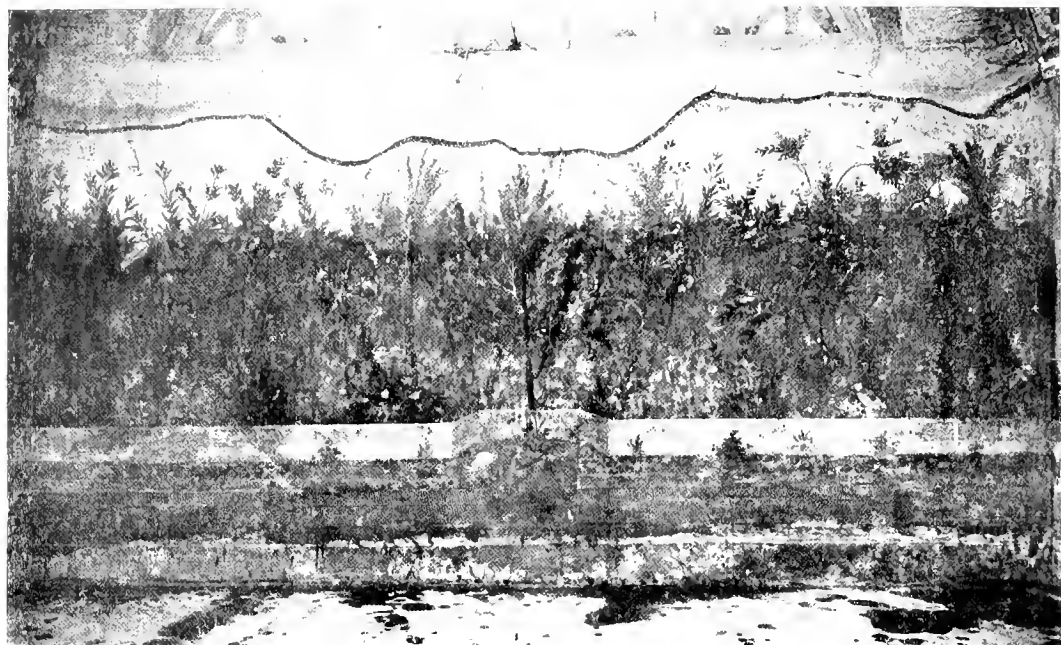


STATUA DI AUGUSTO OTTAVIANO — ROMA, MUSEO VATICANO.

(Fot. Moscioni)

l'antico nome in quello moderno di *Prima Porta*, da un antico arco romano che ivi esistette fino al XV secolo, è un piccolo aggregato di povere case, tra le quali è ancora l'antica osteria, la più antica della campagna romana, più antica assai di quella della Storta che pure è del secolo IV. Questa pic-

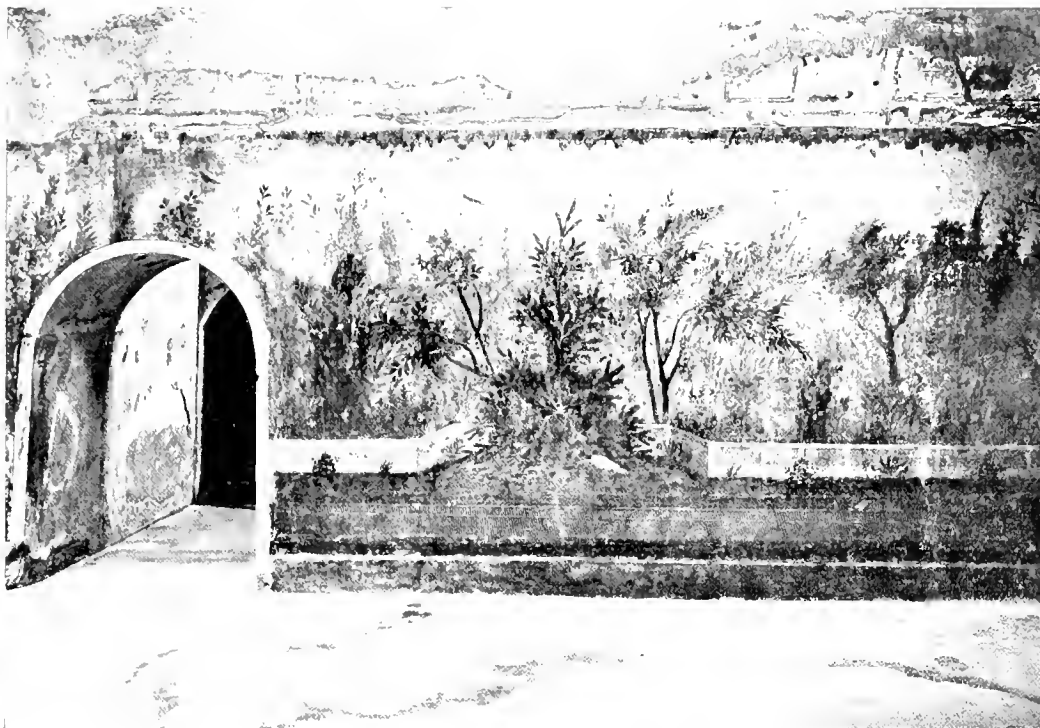
Sul colle a destra dell'antica stazione romana, il breve colle che domina tanta parte della campagna, e tanto ricco di memorie gloriose, fu dunque eretta la villa di Livia Augusta, che fu detta villa vejentina, poichè si trovava nel territorio di Vejo, *villa Caesarum* o anche *ad Gallinas albas* per una



VILLA DI LIVIA A PRIMA PORTA — A. F. SCHI.



VILLA DI LIVIA A PRIMA PORTA — A. F. SCHI.



VILLA DI LIVIA A PRIMA PORTA — AFFRESCHI.



VILLA DI LIVIA A PRIMA PORTA — AFFRESCHI



curiosa leggenda riportata da Cassio Dione, da Svetonio e da Plinio. Raccontano questi tre storici, con fedele corrispondenza, che un giorno « un'aquila che volava là sopra lasciò cadere una gallina bianca che recava nel becco un ramo d'alloro, e fu la progenitrice d'una razza rimasta celebre al pari dell'alloro che crebbe da quel ramo e di cui venivano incoronati gli imperiali trionfatori: razza e alloro scomparvero con l'ultimo discendente degli Augusti », poichè, come altri pure notò, nell'ultimo anno di Nerone tutto il boschetto inaridì e le galline morirono.

\*  
\*  
\*

Dello splendore dell'antica villa noi possiamo a fatica farci un'idea approssimativa dal poco che rimane, a meno che altri scavi ed altre ricerche non siano per rivelarci qualche altra parte della villa o qualche sua opera ancora nascosta.

Nel 1863 fu quivi scoperta la mirabile statua di Augusto, che, trasportata al Vaticano, è ora uno dei più preziosi ornamenti del Braccio Nuovo del Museo. Questa statua, che doveva evidentemente esser collocata in una nicchia, malgrado gli errori dei restauri operati dal Tenerani — e basta citare lo scudo posto in mano all'imperatore invece della lancia — è uno dei più interessanti esempi dell'arte romana all'epoca augustea.

L'imperatore è rappresentato vestito della corazza, ma con piedi nudi, per concessione fatta dall'artista alle due tendenze che regnavano allora nell'arte del ritratto, di rappresentare cioè il personaggio in una ideale nudità, o di rappresentarlo vestito o armato. L'artista ha vestito l'imperatore d'una corazza finemente lavorata che sembra riprodurre una corazza di metallo, sulla quale sono rappresentati in rilievo, anticamente colorato, diverse scene alludenti al governo d'Augusto, o al suo tempo: « La bella concezione della statua — scrisse l'Helbig — non è certamente dello scultore che l'ha eseguita, essa è stata presa in prestito ad un'arte anteriore e probabilmente all'arte ellenistica ». Ad ogni modo l'esecuzione è eccellente e l'artista ha fatto prova di una grande abilità e di uno squisito sentimento della misura, sia nel ritratto dell'imperatore, sia nel panneggiamento del pallio che cade a terra con incomparabile naturalezza.

Questa statua, che fu un giorno splendido ornamento della villa di Livia, oggi mostra altrove la sua bellezza serena: mentre sull'antica collina di *Saxa Rubra* una piccola sala dipinta ad affresco

rievoca con sottile malia l'antica bellezza e il gusto della gentile creatrice. La piccola sala rettangolare è tutta decorata all'ingiro da affreschi che rappresentano uno splendido giardino, ricco degli alberi e delle piante più varie, rallegrato da fiori e frutti, fra i quali si attardano, lietamente spensierati, gli uccelli.

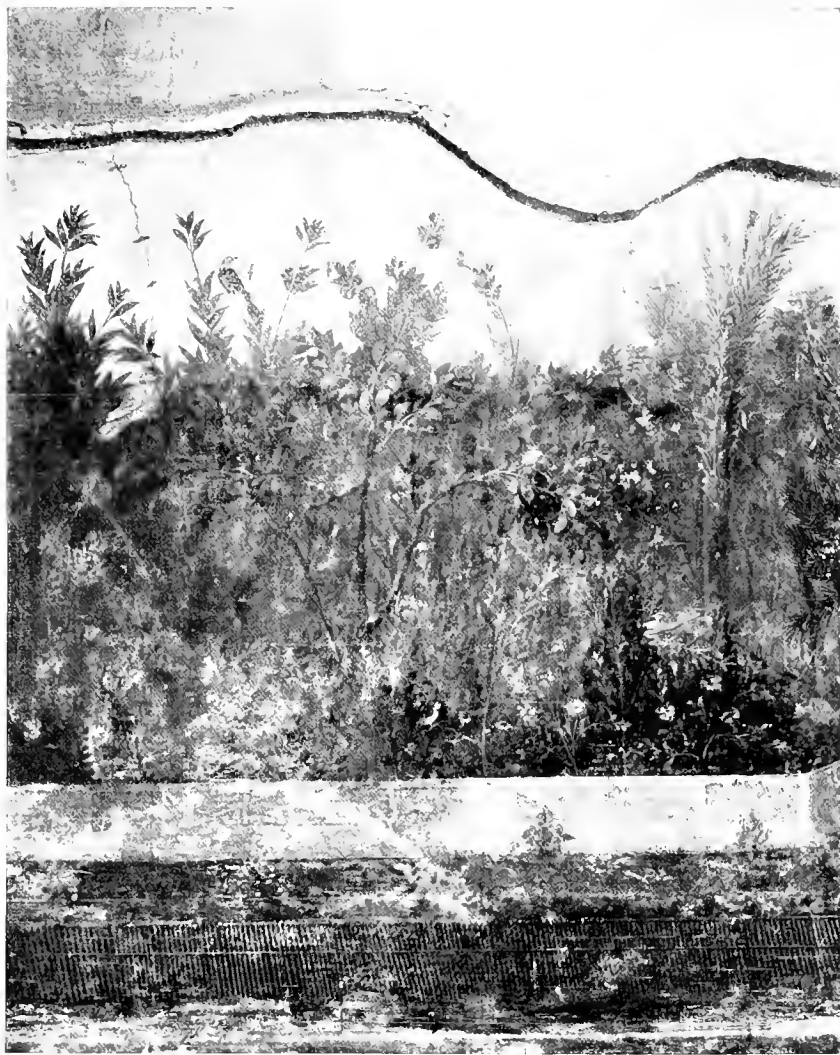
La gaia scena si svolge tutta intorno per le quattro pareti della sala, viva ancora nei suoi mirabili effetti illusionistici, così ricca ancora e così profonda di colore, dipinta con tanta rapidità, energia e sicurezza, con così evidente espressione del vero, che sembra opera di un verista od impressionista moderno, non di un semplice decoratore antico.

La pittura romana del I secolo ha lasciato così poche tracce di sé, che essa rappresenta ancora per noi quasi un'incognita. Se quasi tutta la pittura di Pompei deriva tanto direttamente dall'arte greca, i pochi avanzi di pittura romana sia in Roma, sia in Pompei, rivelano l'esistenza di uno stile originale, non tardo e fiacco imitatore di glorie passate, ma vivo interprete del vero. Gli affreschi della villa di Livia sono perciò uno dei più interessanti esempi di questa scuola. Basta osservare con quanto vivace sentimento della natura l'artista ha rappresentato non solo gli uccelli che beccano e saltano fra i rami, ma pure i fiori e i frutti, e gli alberi stessi, per intendere quanta forza di creazione era in quest'arte che sembra costretta entro dure norme decorative, e che, attraverso il vero, affermava la sua giovinezza e la sua magnifica nobiltà.

I Greci e i Romani, si dice, non amavano la natura, e per questi come per quelli si ricordavano le parole di Socrate nel *Fedro*: « Non solamente io non esco dal mio paese, ma non metto mai i piedi fuori di Atene: poichè io amo di istruirmi, e gli alberi e i campi non mi insegnano nulla ».

Ma se *Græcæ capta victoræ cepit*, fino dai primi tempi di Roma si può notare come sulle sponde del Tevere sorgesse e si sviluppasse ben diverso un vivo sentimento della natura, che trovò poi i suoi più eccellenti interpreti in Lucrezio, in Virgilio e pure nell'epicureo Orazio. Certo il sentimento della natura presso i Romani era d'altro carattere e d'altro contenuto che non sia il moderno sentimento tanto contrario e tanto vantato ad ogni occasione, ma non bisogna dimenticare che i Romani hanno insegnato e tramandato il gusto, la passione per le ville e i giardini, e che non solo





VILLA DI LIVIA A PRIMA PORTA — AFFRESCHI

i colli intorno a Roma erano cosparsi già sul finire della repubblica di ville sontuose e modeste, ma in Roma stessa furono ville e giardini pubblici e privati in tanto numero e di tale splendore quali non ha certo la città moderna.

*O rus quando ego te aspiciam*, gridò un giorno Orazio, quasi raccogliesse nel suo petto il desiderio ardente di tutto un popolo amante dei parchi e consolanti piaceri della campagna. E al suo grido sincero rispondono come un'eco i sospiri di poeti e di storici, di uomini politici e di uomini di scienza, che sognano la loro piccola casa nascosta fra i campi, « che abbia abbastanza terra innanzi

a sè per riposare lo spirito e rallegrare gli occhi, con un piccolo viale per passeggiare da pigro, e una vigna della quale si conoscono tutti i ceppi e alcuni alberi dei quali si sappia il numero »<sup>1</sup>.

La villa di Livia, come quella dei più ricchi e potenti romani, doveva rispondere a bisogni e a gusti meno semplici, ma quel poco tuttavia che di essa oggi ci è conservato ci dimostra come un simile sentimento della natura non fosse nè povero nè falso, e come pur in mezzo al lusso e alle stravaganze delle ricche costruzioni, i Romani sentissero profondamente e sinceramente la bellezza eterna della natura.

<sup>1</sup> PLINIO, *Epist.* I 24.

La piccola sala con la sua lussureggiante decorazione naturale rivela, insieme col gusto o col sentimento della proprietaria, l'abilità e l'originalità della pittura romana al I secolo.

Ciò che noi conosciamo della pittura romana e greca in Roma e in Pompei, è solo il pallido riflesso di un'arte grande, trasformata e guastata nell'imitazione e nella consuetudine. Petronio e Plinio già all'età loro giudicavano assai severamente l'arte del loro tempo: « la pittura è morta e non ne è restata più neppure la traccia », afferma il primo, e il secondo, dopo aver detto che « la pittura sta per finire », esclama poi desolatamente che « essa non esiste già più ».

La conoscenza che noi abbiamo dell'antica pittura è limitata ad un'età di decadenza e di sterile imitazione. Verrà mai un giorno nel quale ci sarà rivelata la grande pittura greca e romana? Si ripeterà anche per la pittura, ciò che dopo il Lessing si è operato per la scultura greca, ora che l'arte attica ha rivelato le sue meraviglie e il *Laoconte* non appare più come la più alta espressione del genio greco?

Se tali scoperte ci riserba l'avvenire, noi potremo

giudicare e apprezzare secondo il suo giusto valore tanta parte della pittura antica. Ma in una simile opera di rivendicazione gli affreschi della villa di Livia non potranno facilmente perdere il posto che è loro assegnato fin da ora. Il sentimento della natura nell'ignoto artista degli affreschi di Prima Porta, non è sentimento di maniera o di imitazione: l'abilità sua grande e la sua grandissima originalità gli danno un posto d'onore nella storia della pittura romana.

È stato supposto che questi affreschi siano opera di quel Ludio tanto lodato da Plinio come pittore di prospettiva e di paesi, che dipinse molti affreschi decorativi rappresentanti scene campestri e marine, animate da figure umane. La supposizione ingegnosa non è però molto verosimile, poichè gli affreschi di Prima Porta sono affatto diversi e per contenuto e per forma delle opere di Ludio ricordate da Plinio. La testimonianza dello storico antico conferma solo l'esistenza di una numerosa scuola di pittura decorativa, le cui opere disgraziatamente sono quasi affatto perdute e che ci è ricordata solo dai mirabili affreschi della villa di Livia.

*ruscus.*



VILLA DI LIVIA A PRIMA PORTA — AFFRESCHI.

(Fot. del Min. della P. I.)







## MISCELLANEA.

### UN MONUMENTO DI JULES VAN BIESBROECK PER LE COOPERATIVE BELGHE.

La scoltura belga, che occupa a buon diritto un posto d'onore nell'odierno movimento artistico per merito di tutta una balda, coscienziosa e novatrice schiera di plasmatori sapienti e di concepitori ingegnosi, fra i quali basterà rammentare Meunier, Van der Stappen, Braecke, Lambeaux, Van Biesbroeck, Minne, Rousseau e Lagae, i cui nomi sono divenuti popolari anche in Italia, ha consacrato, già da qualche tempo, la sua attività inventrice alla forma monumentale ed ha dato e sta dando in essa opere degne della maggiore attenzione ammirativa.

Segnerò oggi il grandioso *Monumento per le cooperative socialiste del Belgio*, che, in occasione della mostra internazionale di Liegi dell'anno scorso, venne eseguito da Jules Van Biesbroeck, il giovane e valentissimo scultore e pittore di Gand, già da me presentato ai lettori dell'*Emporium*.

Trattasi di un grande gruppo di sei metri e mezzo di altezza per sei metri e mezzo di lunghezza e quattro metri e mezzo di larghezza, com-

posto di non meno di ventitre figure più grandi del vero. Tutto il complesso del monumento, nella foga del movimento che ne costituisce l'originalità drammaticamente umana, presenta un'armonia di proporzioni ed un'avviluppante comune linea ritmica, che riaffermano in modo magistrale le rare doti di scultore moderno, che, a Parigi come a Bruxelles ed a Venezia, hanno formato il grande ma meritato successo del Biesbroeck.

In quanto al modo originale, nella sua simbolica possanza plastica, con cui Jules Van Biesbroeck ha interpretato il tema assegnatogli, meglio di tutte le parole minuziosamente descrittive che io potrei scrivere, varrà un brano della lettera, con cui egli accompagnava le fotografie, qui accanto fatte riprodurre e che io gli avevo chieste, dopo avere di recente veduta l'opera sua pregevolissima nell'ampio suo studio di Gand:

« Il fallait pour l'exposition de Liège, où les coopératives socialistes voulaient être représentées, quelque chose de grand en rapport des efforts constants de ces coopérations de production et de consommation: glorifier la Coopération c'était là le sujet. Dans ce milieu ouvrier et étant pour



JULES VAN BIESBROECK — GRUPPI DEL « MONUMENTO DELLE COOPERATIVE ».

ainsi dire le seul artiste en Belgique qui ose si ouvertement s'afficher d'une tendance philosophique socialiste, j'avais déjà dû à plusieurs reprises symboliser l'idée « Coopération », sans trouver en une ligne, en une forme plastique ce qu'une expression littéraire rend facilement; mais, du coup, j'imaginai maintenant un ensemble clair, concis et sculptural. Immédiatement à l'oeuvre, j'ébauchai l'esquisse. Retrancher des groupes entiers, en ajouter des autres, c'était, en ces moments de fièvre, l'affaire d'un instant, car je me préoccupais peu des difficultés matérielles, l'essentiel étant l'idée, le grand jet. Et quelle idée?

« La coopération c'est un effort collectif de tous les intéressés dans une poussée vers un même but. Pour que cet effort se produise avec unité il faut une grande idée dominante qui puisse enthousiasmer ces éléments différents. Ici pour des coopérateurs socialistes l'idée dominante est nécessairement la *Marianne*, personification de l'âme populaire. Et, pour que cette idée puisse agir avec force comme cela s'est produit en notre Belgique, où il y a une quantité de coopérations, il faut l'égide de la *Paix*. La *Paix* était donc une figure symbolique toute indiquée, idée collatérale à l'enthousiasme. Et quel est le fruit de la coopération pour le coopérateur si ce n'est par l'*Abondance*?

« Donc, sur une machine roulante (dont je me suis efforcé de cacher la forme pour ne pas faire un char d'une époque quelconque) trône, couchée sur sa corne, l'*Abondance*, et à ce char, en partie embourbé (car la route à faire n'est ni facile ni unie), des ouvriers de tout état poussent et tirent, qui au timon, qui aux roues, soit à force de bras,

soit avec levier, pour faire avancer leur oeuvre. Des hommes, des femmes, des rudes ouvriers des *doks*, des débardeurs, pudeurs, verriers, tisserards, paysans, tous s'acharnent avec un commun effort, pendant que, parmi eux, l'intellectuel, c'est à dire l'influence du livre, avec sa devise *Droit et Dvoir*, donne la mesure et exhorte avec rythme pour que l'effort ne dévie ou ne s'affaiblisse. Tous pourtant sont enthousiasmés par la *Marianne*, qui plane au dessus du char et dans le plis de laquelle se trouve la *Paix*. De la corne de l'*Abondance* dégringolent des ilots de fruits et de génies, symbolisant les jouissances matérielles et intellectuelles, que le char abandonne en trainée là où il passe. »

Interessante e gradevole è l'ascoltare spiegare l'opera sua, di cui mostra di avere un concetto così nitido ed esatto, da uno scultore, che sa quello che vuole e che a quello che vuole sa dare una forma precisa e nobile. L'opera che scaturisce da una così cosciente e lucida volontà, giovata da una possente e personale maestria plastica, non può riuscire nè banale nè mediocre e può riuscire non poco utile, come credo, verrà esposta quest'anno a Milano o l'anno venturo a Venezia, ad ammaestrare il gusto del pubblico ed a dare modelli di serietà artistica nella concezione e nell'esecuzione, in un paese come il nostro, in cui per favoritismi o per insipienza di maggiorenti e per imperizia, indolenza ed anche ignoranza di artisti, si è visto, durante tutto l'ultimo quarantennio, sorgere sulle piazze e lungo le strade delle cento città, altravolta esteticamente gloriose, una folla lamentevole di statue e di monumenti male concepiti e peggio eseguiti.

V. P.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Previati, Cremona, Fornara, Maggi, Tomineff, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Previati.

### Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



### Nocera-Umbra

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

### Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 28.614.825



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

### CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.







H. ST. LERCHI — GRANDE COPPA IN CERAMICA CON PIEDISTALLO DI BRONZO.

# EMPORIUM

VOL. XXIII

GIUGNO 1906

N. 138

## ARTISTI CONTEMPORANEI: HANS STOLTENBERG-LERCHE.



UNA vetrata policroma di Tiffany, brillante fastosamente di gemmei fulgori, od una fragile fiala di Gallé, con rintagliato a cammeo un vago motivo di fiori e di farfalle, un grottesco mascherone di creta del Carriés, ghignante sotto l'iridescente coperta di vernice, od un vaso smaltato di Feuillâtre, in cui le tinte accese spicchino gaiamente sul fondo d'argento, un complicato, opulento e bizzarro gioiello di Lalique od un vaso di ceramica a gran fuoco di Delaherche dalla sagoma tondeggiante e dalla superficie rugosa e striata da variopinte gocciolature cristallizzate di ossidi metallici, una tazza di stagno di Brateau, incisa con cura accorta e paziente e luccicante di tenui ed amabili bagliori di chiaro-di-luna, od una lampada di ferro battuto di Mazzucotelli, su cui, con agile grazia naturalistica, attorcendosi un tralcio di rose o librasi una coppia di libellule, possono, sia per la genialità dell'invenzione e l'abilità della fattura di coloro che seppero idearli

e poi eseguirli, sia pel sottile godimento che procurano a chi li contempi con sguardo esperto e mente comprensiva, essere a buon diritto equiparati, in quanto a merito estetico, ad un bel quadro od a una bella statua. Eppure quante e quante barriere di preconcetti e di pregiudizi, più o meno gretamente accademici, si sono dovuti superare nell'ultimo ventennio per ottenere che i prodotti eletti di quelle che soglionsi alquanto arbitrariamente definire arti minori, cominciassero alfine a venir presi in seria considerazione e potessero essere presentati al pubblico nei musei e nelle mostre d'arte, accanto alle tele ed alle carte dipinte ed accanto ai marmi, ai bronzi ed ai gessi della scoltura!

All'attuale riabilitazione delle arti applicate, dopo un troppo lungo periodo di trascuraggine e di disprezzo, ha di sicuro giovato molto l'esempio del lontano Giappone, in cui l'arte, piuttosto che aspirare, come da noi, alla ricompensa suprema di essere rinchiusa in quelle utili ma melanconiche prigioni che sono le gallerie



HANS STOLTZENBERG-LERCHE.

pubbliche o private, si è proposta sempre di rallegrare e nobilitare la vita di tutti i giorni, dando un aspetto di bellezza agli oggetti di uso comune o di adornamento della casa, ma vi ha altresì contribuito non poco una piccola falange di giovani artisti, i quali hanno piegato tutto il fervore della loro fantasia e

Lerche, il quale, dopo essersi già presentato in modo onorevolissimo alle mostre di Torino, di Venezia e di Roma dell'ultimo quinquennio, riafferma la multiforme, originale e gustosissima sua personalità di ceramista, di gioielliere e di scultore nell'attuale esposizione d'arte decorativa di Milano.



H. ST. LERCHE - GIOIELLI

tutta l'abilità delle loro mani e dei loro occhi a foggare e colorire, piuttosto che statue e quadri, oggetti in ceramica, in vetro, in legno od in metallo, senza curarsi, con lodevole disinteresse che dall'incomprensione dei più la loro operosità creatrice venisse giudicata d'ordine inferiore e che la loro fama subisse un vero e grande ribasso di considerazione. In questo gruppo un posto in prima linea l'occupa di sicuro il norvegese Hans Stoltenberg-

Fu a Düsseldorf in Germania che nel 1867 nacque Hans Stoltenberg-Lerche da genitori norvegesi.

Il padre di lui era molto conosciuto ed apprezzato come grazioso pittore di genere e come abile acquerellista e, sapendo adoperare la penna con non minore disinvoltura del pennello, aveva ottenuto più di un successo con le umoristiche descri-





H. ST. LERCHE — TRE VASI IN CERAMICA.



H. ST. LIRCHI — FANTALTI E PAVONI IN CERAMICA POLICROMA.



H. ST. LERCHE — CERAMICHE POLICROME.



H. ST. LERCHE — VASI IN CERAMICA.

zioni della vita scandinava. Ora, secondo accade di sovente agli artisti, che sanno per dura esperienza quanto incerta e seminata di triboli sia la via delle belle arti, egli avrebbe desiderato pel suo benamato figliuolo una carriera più normale, più sbrigativa e meglio retribuita. Ma il giovanetto, nel cui spirito una nativa inclinazione, rafforzata dall'abitudine di vedersi, fino dall'infanzia, circondato

Fu in tal modo che il giovine Hans, decisi risolutamente ad affrontare le lotte della vita artistica e seguendo una speciale inclinazione per le arti del fuoco, entrò in una piccola officina tedesca di ceramica. Dopo due anni di assiduo e, diciamo pure, di fortunato lavoro, egli aveva radunata la piccola somma necessaria ad effettuare il sogno radioso di tutta la sua adolescenza: venire a vi-



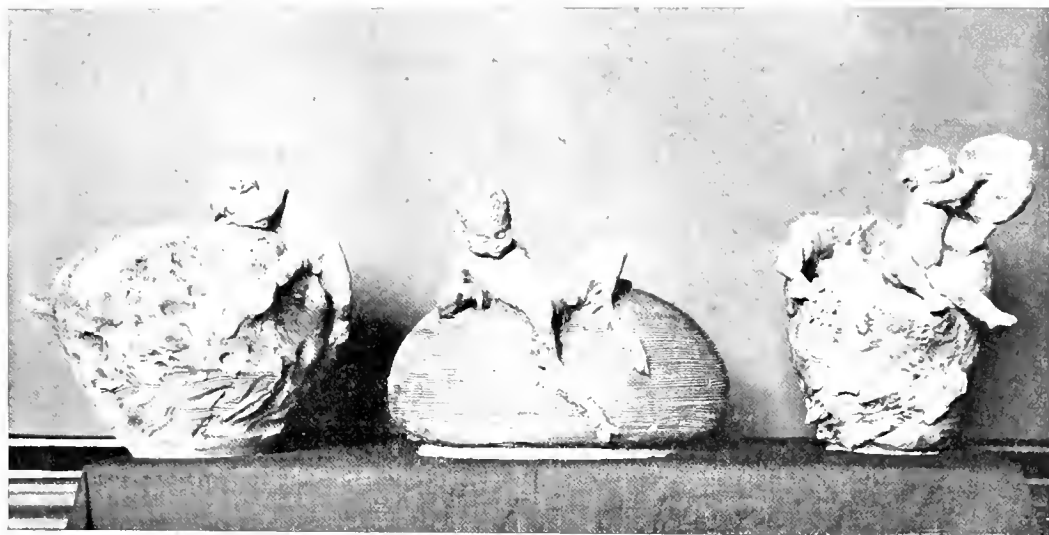
H. ST. LERCHE — VASO, BOMBONIERA E PORTAGIOIELLI IN CERAMICA, METALLO, MADREPERLA, CORALLO E CORNIOLE.

da quadri, da statue e da ceramiche di Delft e del Giappone e di sentire discorrere di continuo intorno a sè di pittura, scoltura o letteratura, aveva acceso il fuoco dell'arte, mostrò risolutamente di non volersi piegare ai propositi del padre e costui, che forse in fondo all'animo gli dava ragione, dopo breve resistenza, acconsentì che si consacrasse all'arte, ma volle che allo studio ed all'esercizio delle così dette arti pure egli unisse quelli delle arti applicate all'industria.

vere in Italia per qualche tempo e conoscerli e studiarli i capolavori d'arte di cui essa è piena.

Eccolo adunque nel 1886 a Firenze, dove tenta di entrare nella fabbrica Ginori, ma non vi riesce. Senza scoraggiarsi, fa disegni ed acquerelli per i giornali illustrati tedeschi, che servongli ad arrotondare il piccolo sussidio mensile mandatogli dalla famiglia. Da Firenze passa a Napoli. Un giorno entra per caso nello stupendo acquatino, che ergesi in riva al mare nella Villa Nazionale di detta città e ne





H. ST. LERCHE — PICCOLI OGGETTI IN ISTAGNO



H. ST. LERCHE VASI DA FIORI IN CERAMICA I BRONZO E TEFERA IN ISTAGNO.

rimane profondamente colpito e trasportato d'ammirazione, sicchè vi ritorna per giorni e giorni e vi rimane per lunghe ore, riportandone tutta una serie di disegni e di macchie di colore, destinata a dare, dopo alcuni anni, una nota decorativa spiccatamente originale a tutto un gruppo di sue opere di ceramista e di gioielliere.

articoli glorificatori che per la sapiente, bizzarra ed affascinante sua produzione di creta smaltata sono stati pubblicati negli ultimi tre lustri da giornali e riviste francesi, scandinave e tedesche, le medaglie d'oro ed i grandi diplomi d'onore conquistati alle mostre di Parigi del 1897 e del 1900, di Pietroburgo del 1901 e di Torino del 1902.



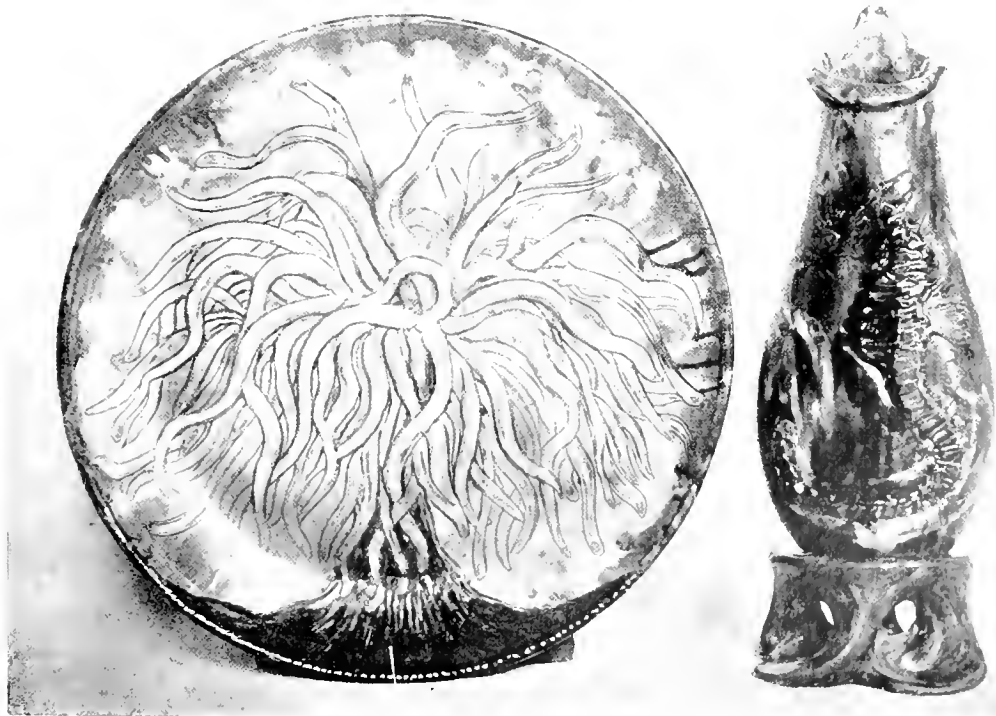
H. ST. LERCHE — PIATTO IN CERAMICA POLICROMA.

Lasciata l'Italia, il Lerche se ne va a Parigi, dove, dopo avere studiato per breve tempo con Eugène Carrière, avere tentato di farsi conoscere come pittore e come scultore, esponendo periodicamente negli annuali *Salons* quadri e statue, di cui qualcuna non passò inosservata, ed avere fornito, per provvedere alle esigenze della vita giovanilmente amante del piacere, un gran numero di modelli alle più note case di bronzi artistici della Francia, egli finalmente raggiunge la gloria e la fortuna come ceramista e ad attestarlo valgono, oltre agli

Nato dalle nozze oltremodo feconde del fuoco e della terra, tutto un popolo variopinto e pluriforme di vasi, di coppe, di vassoi, di porta-gioielli, di mensole, di bassirilievi e di statuette in creta smaltata quest'anno a Milano, come quattro anni fa a Torino, servono a farci conoscere ed ammirare, nei loro svariati aspetti, la fervida e personale immaginativa e la singolare perizia tecnica, che mettono Hans St. Lerche in primissima linea fra i ceramisti dell'ora attuale.



H. ST. LÉRCHÉ — CERAMICHE POLICROME



H. ST. LÉRCHÉ — PIATTO E VASO IN CERAMICA POLICROMA.

Forse i francesi Dammause, Chaplet e Cazin, forse il belga Finch, forse qualcuno degli espertissimi artefici dell'americana « Rookwood Pottery » danno ai loro piatti od ai loro vasi sagome più correttamente armoniose ed hanno talvolta trovate

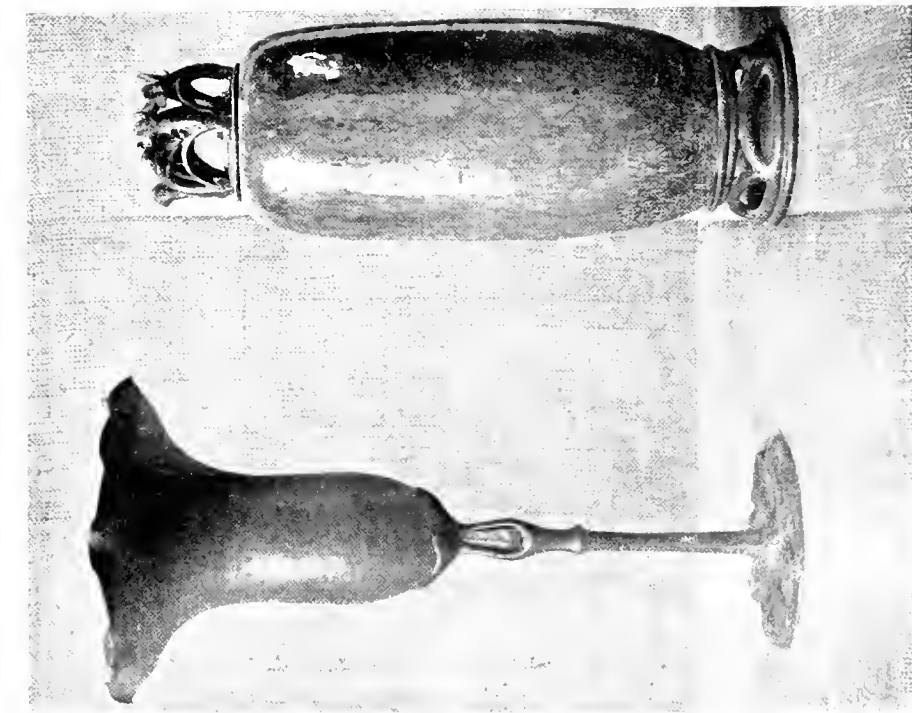
sotto il bacio della luce, fatti proprio per ammaliare lo sguardo del più raffinato collezionista di prodotti dell'*art de terre*, siccome soleva chiamarla quel Palissy, che di essa fu nel 500 l'iniziatore geniale in Francia. Credo però che nessuno, fatta ec-



H. ST. LERCHE — VASO IN CERAMICA.

per essi vernici traslucide o luccicanti che attestano un più sicuro ed elaborato magistero di tecnica, benchè fra le scodelle e le guantiere del Lerche, ve ne siano alcune presentanti impasti di verdi e di turchini, accordi di tinte squillanti od in sordina, sottili reticolati di screpolature dietro l'ultima coperta di vernice e certi briosi fulgori di gemme

cezione pel mirabile artefice, morto troppo presto, che fu Jean Carriès e per Ninsei, Kenzan o qualche altro degl'impareggiabili maestri del Giappone, abbia dimostrato maggiore possanza, maggiore fecondia, maggiore novità del nostro norvegese, pure riconoscendo che egli discenda qualche volta ad un verismo alquanto pettegolo per opere di spic-



H. ST. LUCHE. — FORTIPIORI IN METALLO E VASO IN CERAMICA.  
CON BASE I. COPPIERO IN METALLO.



H. ST. LUCHE. — COPPA IN CERAMICA INCISA,  
CON BASE METALLICA.

cato carattere decorativo e che qualche altra volta si lasci trascinare ad eccessive stranezze di contorsioni e ad accoppiamenti alquanto eteroclitici.

Le opere sue più leggiadre, più interessanti e più caratteristiche sono, a mio giudizio e per mio gusto, quelle in cui egli ha chiesto il suggerimento per la decorazione dipinta od a rilievo alle orchidee e ad altri aristocratici fiori di serra od al

attinia dal calice a tentacoli ed un gambero dalla bruna corazza erta di pungiglioni!

• •

Pure ricorrendo sempre alle forme del mondo animale e del mondo vegetale più insolite e strane, troppo a lungo ed a torto trascurate come motivi artistici dai suoi predecessori, il Lerche, nei suoi



H. ST. LERCHE — VASSOIO IN CERAMICA.

mondo leggiadro, elegante e variopinto dei lepidotteri o, meglio ancora, a quella stravagante eppure vaghissima fauna delle profondità marine, dinanzi a cui, come ho già raccontato poco prima, i suoi sguardi sentironsi esaltati da un'improvvisa ebbrezza estetica quando, alcuni anni fa, gli si rivelava in tutte le sue attrattive dietro i grossi cristalli delle vasche dell'acquario napoletano. Nulla di più attraente, per un occhio esperto di buongustaio, della mensola sostenuta da uno sfilante gruppo di pesci o della lampada, su cui si arrampica un'aragosta, o della guantiera, nella quale una colossale farfalla apre le sue ali occhiate, od anche dei due vassoi sui cui fondi di tinta scura disegnavansi una graziosa verde

oggetti in argento, in bronzo od in istagno, vasi da fiori o porta-gioielli, mostrasi evidentemente preoccupato sopra tutto di suscitare raffinate sensazioni estetiche con lo sposare insieme, con ardito buongusto, le sostanze più varie per tessitura e per colorazione, prendendo esempio, ancora una volta, da quegli schietti e magnifici artefici dell'antico Giappone, la cui influenza sagacemente naturalistica tanto ha giovato allo sviluppo fiorente della particolare sua individualità artistica.

Dall'unione della forbita opacità della massa metallica col luccicare sanguigno del corallo, con l'iridazione a sostrato argentino della madreperla, con le trasparenze torbide delle corniole, con quelle

lattiginose ed a focarelli delle opali e con quelle luminosamente cristalline degli zaffiri o degli smeraldi, il Lerche riesce quasi sempre ad ottenere ef-

stingue spiccatamente a primo colpo d'occhio da tutto quanto francesi o belgi, inglesi o tedeschi, olandesi od ungheresi vanno, già da anni parecchi



H. ST. LERCHE — PIEDISTALLO PER UN ACQUARIO DA CAMERA.

fetti gradevolissimi all'occhio e di un'attrattiva poeticamente suggestiva nella fastosa loro eleganza.

In quanto ai suoi gioielli, anche essi ci si presentano con un carattere di originalità, che li di-

tentando, con successo maggiore o minore, per rinnovare questa importante branca d'arte applicata. Giovandosi spesso dei prediletti motivi della flora da stufa e della fauna degli abissi marini ed altre





H. ST. LERCHE — TESTA INFANTILE (BASSORILIEVO IN CRETA SMALTATA).

volte delle bislacche figurazioni dell'idolatria dei selvaggi o delle grottesche deformazioni medievali della maschera umana, il Lerche adopera l'argento a preferenza dell'oro per incastonarvi o sospendervi, con delicata ingegnosit , accanto ai rubini, agli smeraldi ed ai topazi quegli opali dai luccicori ambigui, per cui nutre una spiccata predilezione, non-

ch  quelle pietre di vago aspetto ma tenute a disdegno pel troppo modesto loro valore pecuniario e quelle perle sbilenche da cui la gioielleria modernissima ricava, da qualche tempo in qua, gradevolissimi effetti ornamentali. Guardando gli spilli, i fermagli e gli anelli, che formano la piccola suppellettile di gioielliere del multiforme artista nor-







H. ST. LERCHE — BJØRNSTJERNE BJØRNSEN (BUSTO IN BRONZO).

vegese, il quale ad essi evidentemente non consacra che soltanto una piccola parte dell'instancabile laboriosità della sua mente e delle sue mani in continuo fermento creativo, mentre se ne ammira l'originalità spiccata, non può non osservarsi, che, fatta qualche rara eccezione, essi, per certa sintetica volon-

taria ruvidezza di forma e per certa pesantezza sovraccarica di decorazione, appaiono adatti più ad adornare la muscolosa forza virile che la delicata grazia femminile.

Alcune ceramiche esposte attualmente a Milano dal Lerche, mostrandoci ora, in un bassorilievo poli-

cromo, le graziette infantili dei tre figliuolini dell'autore, ora, in una minuscola mezza-figura di terracotta, qua e là colorita e verniciata, le bellezze acerbe d'un ignudo busto di adolescente ed ora, in una figurina smaltata di minuzioso lavoro, l'attitudine tipica e lievemente grottesca di una vecchia popolana che fa la calza, richiamano la

invece in qualche ritratto, come ad esempio in quelli di Björnson e di Besnard, pure attenendosi con lodevole scrupolo alla rassomiglianza fisica, ha rivelato la dote non comune di sapere cogliere l'espressione psicologica di una fisionomia di pensatore e di artista.

Ma laddove il Lerche è riuscito a raggiungere



H. ST. LERCHE — LA PICCOLA LETTRICE (BRONZO).

nostra attenzione (sulle qualità particolari di lui come scultore, meglio o soltanto più francamente appalesate da alcuni piccoli bronzi).

Ricercatore di un'oggettiva esattezza veristica in alcune teste di monelli romani, egli, in quelle due corrette ed eleganti figurine di *Mandolinista* e di *Sonnambula*, che figurarono l'anno scorso a Venezia, si addimostra, per fredda virtuosità, sotto l'influenza accademicamente neo-classica dell'odierna monotona ed artificiosa scultura alemanna, mentre

come scultore un'eccezionale efficacia è nella minuscola statuetta, che rappresenta Leone XIII sul trono papale, mentre solleva stancamente la mano per benedire la folla e piega la testa emaciata e stanca sotto il grave peso del tiiregno.

• • •

Avendo vissuto, durante i trentanove anni dell'attiva sua esistenza, in paesi così profondamente differenti quali sono la Norvegia e la Fran-



H. ST. LECHE — IMPROVVISANDO (BRONZO).



H. ST. LECHE — MAROHERITA (BRONZO).





H. ST. LERGHE — I FIGLIUOLI DELL'ARTISTA (CERAMICA POLICROMA).



H. ST. LERGHE — BAMBINO SCULTORE (BUSTO IN CRETA).





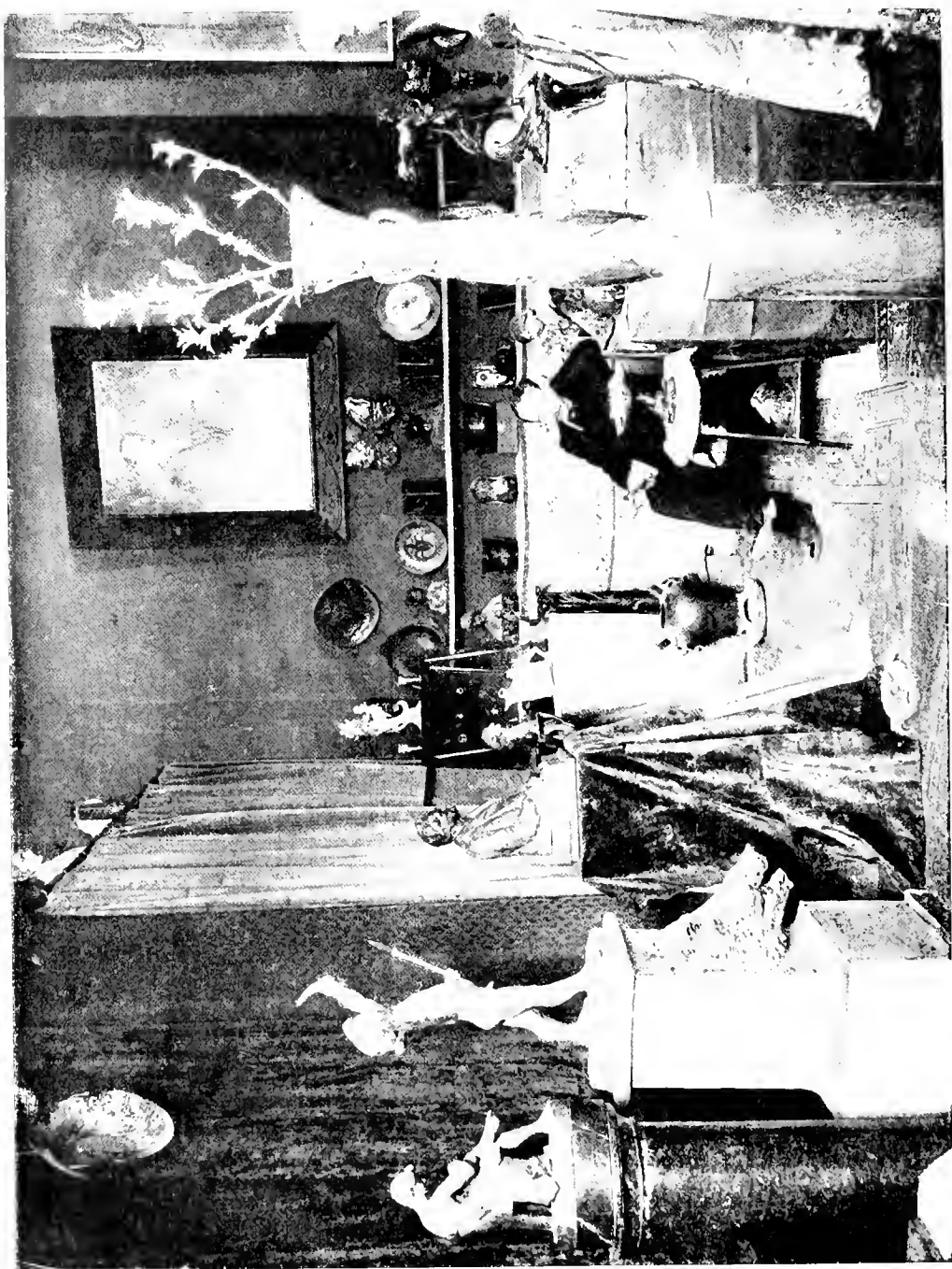
H. ST. LERCHE — AUGUSTO (BRONZO)



H. ST. LERCHE — EZIO (BRONZO).



H. ST. LERCHE — PAPA LEONE XIII (MIDAGLIA IN BRONZO).



HANS STOLTENBERG-LERCHE NEL SUO STUDIO.

cia, la Germania e l'Italia, in cui è ritornato da circa un lustro per stabilirsi definitivamente a Roma; avendo appreso a comprendere e ad apprezzare le più opposte tendenze dell'arte d'oggi; avendo subito, volta a volta, le più diverse influenze del nord e del sud d'Europa, dell'America e dell'Estremo Oriente, accettandone soltanto quanto sentiva omogeneo alla sua indole ed atto a raffor-

zarla ed a svilupparla, Hans St. Lerche, nella svariata, abbondante e gradevole sua produzione, merita proprio di essere considerato come uno dei campioni più caratteristici e significativi della spregiudicata ed ardimentosa arte cosmopolita, che è un frutto specialissimo dell'età nostra.

VITTORIO PICA.



LÉANDRE — CARICATURA DI HANS STOLTENBERG-LERCHE

## LETTERATI CONTEMPORANEI: CHARLES GUÉRIN.



ALLARMÉ enunciò questo paradosso:

« I libri di versi sono sempre buoni ».

Sì, per la correttezza dei ritmi e delle rime, la regolare alternazione delle rime maschiline e femminine e la musicalità in esse compresa. Ma non è ciò che costituisce la poesia, la quale, d'altronde, mal si può definire. Nulmeno, 'quando nel leggere una scelta di poesie, quale il *Cœur solitaire* di Charles Guérin, ci si sente, così nell'intelletto come nel cuore, commossi sino alle lagrime, egli è che in tale raccolta non v'ha soltanto una vaga musica, ma una sensibilità commossa e ferita che desta la nostra stessa commozione, l'acuisce ed abbella.

La poesia francese, come tutto ciò che vive, è in perpetua evoluzione: ogni generazione produce i propri poeti, che sono l'espressione della sua sensibilità, dei suoi desideri e de' suoi sogni. Fra tutti i poeti della giovine generazione, Charles Guérin è indubbiamente quello che riproduce nel miglior modo lo stato d'animo dell'ora attuale. È nell'opera sua già rilevante, che ci compiacciamo di ricercare e d'analizzare la nostra irrequietezza. La poesia di Charles Guérin è una poesia analitica tanto intellettuale, quanto sentimentale. *O railleur*, egli esclama ne' suoi versi *A Francis Jammes*:

..... O railleur, nous aurions du pleurer,  
Nous laissez vivre enfin, tressaillir, respirer  
L'arome sensuel du foin coupé, des roses;  
Avec avidité jouir de toutes choses,  
Et répondre à la chair qui nous cherchait ce soir.  
Mais les coeurs trop subtils savent mal s'émouvoir.

Ah! pourquoi donc toujours en soi-même descendre?  
Pourquoi prétendre aller au fond de ses douleurs  
Ou saisir les raisons de la grâce des fleurs?

Il poeta ascolta battere il proprio cuore, ne descrive tutti i moti e le sensazioni, ha una smania veramente filosofica di conoscere sè stesso, cerca il movente ed anche lo scopo dei propri atti, dei propri gesti. E, se si abbandona all'impulso de' propri desideri, se si lascia interamente invadere dall'amore e dei rimpianti ch'esso genera in cuore, egli conosce almeno il suo desiderio e il suo amore e quanto la sua vita sia ben poco diretta. Egli gira in sè stesso e, dopo l'agiano, aspira il pro-

fumo delle foglie molli di pioggia. Soffre e si considera mentre soffre e nulla gli è più caro di simile scrupolosa osservazione del proprio dolore: si comprende ch'egli scrive i suoi versi innanzi tutto per sè, per schiarire le proprie immagini e i propri pensieri. Ma egli non disdegna la gloria che è la conferma dell'idea orgogliosa e bella che ci formiamo di noi stessi:

Plutôt qu'un médiocre honneur, accordez-moi  
Dieu juste, de mourir jeune encore et l'âme ivre  
De volupté, d'orgueil puissant, avec la foi  
Que jamais été grand si vous m'aviez fait vivre.

Forse la maggior saggezza, la quale non alberga nel cuore del poeta, sarebbe fruire de' propri momenti felici o tristi in sè e per sè, senza tentare di farli provare agli altri. Raggiungere quel massimo orgoglio che disdegna l'approvazione. La relativa eternità dell'arte tenta agli uomini: nondimeno, se le gioie della vita sono fuggevoli, l'arte non lo è meno. Un dipinto, che riproduce il divino incanto d'un volto femminile, non lo eternizza punto, e l'arte più astratta del pensiero non sopravvive maggiormente alle generazioni che parlano il medesimo linguaggio in cui essa fu scritta. Non si possono figurare civiltà anteriori alla nostra, delle quali nulla rimane, e dire che, dopo noi, altre civiltà verranno, che noi ignoreremo. Sì, l'umanità, come un alveare d'api, cui, una sera d'estate, siasi tolta tutta la sua provvista di miele, si sveglierà una mattina senza provvista d'arte. Ma istintivamente essa si ridarà al lavoro, a comporre libri e quadri, a tentare di riprodurre la vita.

Riprodurre la vita, riprodurre la propria nel tempo e nello spazio, tale è lo scopo del poeta: delle sue sensazioni, de' suoi sentimenti, delle sue idee, fuori della sua sensibilità, egli s'è formata una filosofia personale ed una specie di metafisica basata su l'irrequietezza del proprio cuore. Al di là delle gioie della voluttà fuggitiva della carne, il poeta sogna una voluttà più astratta e che non si squagli come neve tra le sue mani; sogna il prolungamento nell'eternità dei momenti d'estasi che gli concede l'amore. Ed è un'altra inquietu-

dine, più mistica, costituita dal rimpianto d'essersi troppo dato in braccio ai piaceri materiali della vita, ch'egli ha chiamato « l'inquietudine di Dio »:

Faites, Seigneur, miséricorde à ma faiblesse  
A cette toute faiblesse des pauvres âmes  
Qui n'ont pleuré que pour la chair triste des femmes.  
Que je souffre, Seigneur, des ronces qui vous blessent.

Non si vuole scorgere in tale misticismo che una momentanea delusione della <sup>la</sup>voluttà, una fatica fisica:

L'amour humain, Seigneur, est un jardin stérile.

Tuttavia, forse nessun poeta ha cantato con più bei versi le reali delizie dell'amor sensuale, il quale ridesta in noi tutte le immagini coscienti e subcoscienti della nostra vita:

Je te vois anxieuse et belle de pâleur;  
Le sang fiévreux afflue et palpite à tes tempes,  
Ferme les yeux, prends-moi plus près de toi, sois tendre,  
Et que ma chair se fonde à ta bonne chaleur.

La force du désir gonfle ta gorge en fleur;  
Un sanglot fait mourir tes caresses plus lentes,  
Et le bruit de nos cœurs tombe au fond du silence  
Mes lèvres à tes cils cherchent le sel des pleurs;

Un grillon chante, l'âtre est noir, la lampe éteinte.  
Tu m'attires vers toi dans un demi-sommeil  
Et mon baiser t'arrache une amoureuse plainte.

L'heure, comme un ruisseau dans les herbes s'écoule:  
Et je rêve d'un seuil accablé de soleil  
Où le fidèle essaim des colombes roucoule.

Ma anche la penosa tristezza degli amori esauriti e delle separazioni: angosce e rimpianti:

Maîtresse, tendre et noble amie au pur visage  
Qu'un sévère destin me ravit sans retour  
Si quelque triste et doux hasard t'apporte un jour:  
Ce livre d'un enfant prématurément sage  
Où je pleure le temps, hélas, de notre amour

L'ayant lu, ferme-le pour toujours. Dis-tu bien  
Que tu ne viendras plus, confiante et paisible  
Berçer pour l'endormir ton cœur contre le mien?

La raccolta nella quale trovo questa poesia si intitola *Le Semeur de Cendres*. Questo libro manifesta assai bene la delusa tristezza del poeta: ceneri dell'amore e di tutte le illusioni e le gioie umane. Il poeta si trova sempre solo; *Cœur solitaire*, egli si rifugia nel più intimo di sé stesso. L'ultima sua opera, *L'Homme intérieur*, ce lo mostra ancora più isolato, in una specie di più orgoglioso egoismo.

La vita è una successione di congedi: e, nell'opera del poeta, le elegie sono le poesie più sincere:

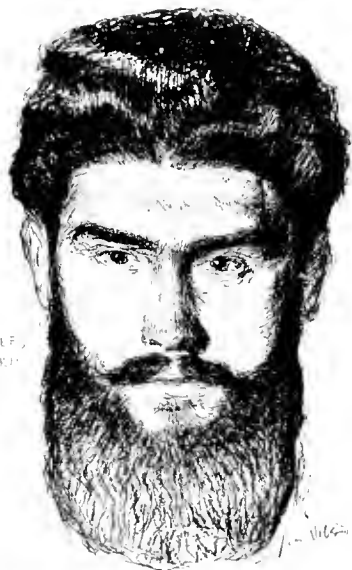
Encore un peu ta bouche en pleurs, encore un peu  
Tes mains contre mon cœur et ta voix triste et basse;  
Demeure ainsi longtemps, délicieuse et lasse,  
Après de moi, ma pauvre enfant, ce soir d'adieu.

Tristement, aprement, nos bouches s'enveloppent  
Dans un dernier baiser surhumain qui sanglote  
Et maintenant, adieu, tout est fini. Silence.

\*\*\*

Nato a Luneville (Meurthe-et-Moselle) il 29 dicembre 1873, Charles Guérin, che fu inizialmente un ammiratore e quasi un discepolo del Mallarmé, apprese da tale maestro l'arte squisita di velare coi simboli le proprie commozioni:

Dans la forêt crépusculaire de la Vie,  
Je suis le bûcheron qui glane du bois mort  
Où l'adieu du Soleil se perpétue en ors,  
Et j'ai robé des ceps à la vigne divine.



RITRATTO DI CHARLES GUÉRIN — DISEGNO DI J. VEBER.

Nel *Sang des Crépuscules*, la schietta sua malinconia si riveste di troppe metafore: per iscoprire e aspirare il profumo della fresca rosa di una tale poesia, bisogna allontauare, con la mano, il fogliame. Vi sono tuttavia alcuni versi belli ed evidenti:

Sur les jours de jadis que ton songe prolonge  
Tu penches ta jeunesse et tu doutes qu'il soit  
Dans l'inconnu quelque'un d'éternel dont la voix  
De tristesse attendrie à ta plainte répète.

Così avviene delle giovani anime, già gravi del loro passato, che s'indugiano a rivangare i loro primi affanni amorosi:

Et cependant l'adolescent reste pensif;  
Les yeux clos, il s'appuie au mur de la terrasse,  
Et son âme semble une source à jamais lasse  
Dont s'est figé le cristal noir parmi les fîs.

Primi disinganni, prime fatiche d'una passione sfumata. Forse si conoscono soltanto gli esseri e gli oggetti che si sono amati con passione. La nostra curiosità si appassiona successivamente e noi ci abbandoniamo interamente al sentimento passeggero che ci domina, fosse pure per una cosa astratta, per un sogno. Lo Stendhal ha benissimo descritto tale cristallizzazione e scristallizzazione

e, forse, devono, disassociarsi al momento di scrivere, ed è ciò che spiega come i poeti, mentre la loro sensibilità soffre tuttora, possono scrivere simmetricamente i loro versi e circondarli di una musica che ritrae alquanto lo stesso ritmo del loro cuore. La commozione intellettuale, destata dalla bellezza, lo splendore delle immagini, confortano, cullano la loro sensibilità, e l'addormentano.

Ma, in tale trasformazione d'un sentimento e d'una commozione in ritmi poetici si trova altresì la grandissima soddisfazione d'aver fatto rivivere ed eternato un attimo della propria esistenza.

Dal 1895, data dell'apparizione del *Sang des Crépules*, al 1898, si operò nell'anima del poeta, sotto l'influsso della vita, una evoluzione che lo portò a respingere dalla sua vita ulteriore le troppo ricercate metafore e le immagini troppo complicate. Nel *Coeur solitaire*, suo capolavoro, Charles Guérin ci svela, finalmente, il suo cuore posto al nudo. È indubbiamente necessario che i giovani accettino i consigli di un maestro, ma a condizione che, giunti alla pubertà intellettuale, sappiano divenire interamente sè stessi.

Il solo vero maestro è

Je vis dans la forêt un homme du village  
Qui portait sur l'échine un fagot de feuillage.  
Derrière ses talons balayant le sentier,  
Son fardeau bruisant le cachait tout entier,  
Et la ramée, ou d'ombre ou de soleil couverte,  
Semblait ainsi tantôt d'azur et tantôt verte.  
Moi dont l'œil attentif saisit dans l'univers  
Des rapports ignorés sous les aspects divers,  
J'eus l'image du paon qui promène sa queue  
Comme une gerbe glauque, éblouissante et bleue.

Charles Guérin

AUTOGRAFO DI CHARLES GUÉRIN.

dell'amore: tale sistema d'analisi si può applicare a tutto ciò che unisce i nostri desideri. Alla fine di tale passeggiata, si giunge necessariamente alle porte dell'Idealismo. Nel poeta amato, l'innamorato rivede il proprio dolore stilizzato; il critico che lo analizza, cerca sè stesso nell'opera di tale poeta e, se vi si ritrova, negl'intervalli delle frasi, lascia volentieri sfuggirsi una parola confidenziale. La medesima scelta ch'egli fa dei versi è, forse, un indizio del momentaneo suo stato d'animo. Quanto noi amiamo diviene quasi parte di noi stessi.

Nondimeno, l'intelletto e la sensibilità possono,

la vita.

Tale evoluzione individuale rispondeva, d'altronde, ad una evoluzione più generale operatasi nella letteratura francese verso la fine del secolo XIX. Charles Guérin, giunto tardi, negli ultimi giorni del simbolismo, approfittò degli acquisti di quel passato prossimo. Mallarmé, Verlaine, Moréas, Regnier, Jammes rappresentano la pura tradizione francese, ch'egli continua purificandola da vantaggio; egli segna il ritorno, forse definitivo, a quella tradizione, dappoichè i giovani poeti, venuti dopo di lui, Despax, Bonnard e Porcher,

sono ritornati ai versi regolari, ch'essi sanno rendere flessibili e musicali. Dopo aver accolto l'invasione di sogni stranieri, la poesia straniera ha saputo reintegrare il proprio tipo.

Il verso libero parve sempre a Charles Guérin una inutile libertà, più complicata e tirannica della tirannide dell'usuale misura. E s'egli, ne' suoi primi versi, si servì dell'assonanza in luogo della rima, si avviò poi sempre verso una prosodia più rigida e perfetta. E ciò, a malgrado dell'assenso di Mallarmé, il quale, in una lettera che, autografata, serve di prefazione al *Sang des Crépuseules*, gli scriveva: « même, une des toutes premières fois (in questo libro) l'assonance y suffisant à marquer le vers, comme coloration, apparaît dans son fen plus nu presque plus précieuse que la rime ».

Nei poeti, non conviene d'altronde separare la forma dalla precisione del pensiero, che sempre si corrispondono. Poco a poco la poesia di Charles Guérin ha raggiunto la pienezza delle proprie forme: essa si svela a noi come una bella donna dal petto sodo e le linee armoniose. Ecco un esempio di tale scultoria bellezza: questi versi hanno la forma e il contorno d'un vaso antico:

Vous, le charme et l'honneur de mon jardin natal  
Enfant qui secouez dans les herbes aiguës,  
Pour en faire tomber des bêtes de métal,  
Le parasol blanc des cigües;

Vous qui vivez, naïf et frais, toujours fêté,  
Cette heure de la vie où l'on pleure sans cause,  
Aujourd'hui, jeune dieu rose et blond de l'été,  
Mon frère, je vous vis déchirer une rose.

La brise en dissipant les feuilles, les mêla  
Aux libres papillons du ciel, et vous, volage,  
Ayant fui vers des jeux nouveaux, je restai là,  
Songeant que vous aussi vous atteindriez l'âge

Où l'on rêve devant la fleur au sein nacré,  
L'âge, hélas, où l'amour sur les âmes se pos ,  
Où le cœur, pressentant la femme, est déchiré  
Par la simple odeur d'une rose.

Vi sono nell' *Homme intérieur* alcune poesie di un'eguale rara perfezione, ma sarebbe deplorabile che Charles Guérin abbandonasse la più commossa spontaneità delle precedenti sue opere per una perfezione forse un po' troppo fredda. È quella commossa spontaneità che dà un valore eccezionale al suo *Cœur solitaire*, nel quale il poeta ha saputo racchiudere tutta la stupenda sensualità, penosamente sentita, dell'amore umano. Il desiderio inavverabile di mescersi e smarrirsi in un essere che ci comprenda, non fu mai tanto sinceramente espresso come nella poesia intitolata: *La [douloureuse volupté*:

O maîtresse, un cruel infini nous sépare.  
Malgré la volupté qui nous enlace nus,  
Nous resterons toujours de tristes inconnus  
Qu'un sévère destin fait prisonniers d'eux-mêmes.  
C'est en vain que tu prends ma bouche et que tu m'aimes.  
Nos deux désirs jamais ne se posséderont.  
Aussi ton front pâli défaille sur mon front,  
Et, comme entre les lourds rideaux de velours sombre  
Le sépulcre d'amour reluit dans la pénombre,  
Tu brûles d'y chercher sur mes lèvres l'oubli,  
Et ton corps tout entier me pousse vers le lit.  
C'est là qu'on redevient limon, que la nature  
Pour une heure interrompt le jeu qui nous torture  
Et d'un sein maternel bercant le rêve humain  
Lui cache les dégoûts amers du lendemain.  
Le tumulte du sang étouffe la pensée,  
Et la strophe des corps doublement cadencée  
Couvre d'une rumeur plus large que la mer  
L'âme qui se débat dans ses vagues de chair.

che si chiude con la seguente melanconica confessione:

Et nous, ma triste amie, enlacés et songeurs,  
Pour cacher à nos yeux notre âme éprise ailleurs  
D'un rêve qui se glisse entre nos destinées,  
Nous mêlons encore nos têtes inclinées,  
Sans le sombre manteau de tes cheveux épars,  
Et sentant venir l'heure amère des départs  
Nous nous plaindrons d'aimer et d'être heureux et d'être  
Bâché à bouche, ramiers fûteux sur la fenêtre,  
Alors que la douceur de cette fin du jour  
Torture obscurément les âmes sans amour.

Queste confidenze d'amore e di disperata tristezza si spandono come incenso per l'aria serale « léger comme un baiser fugitif sur la joue ». Charles Guérin, forse ancora più voluttuosamente che mai, è il poeta della sera e dell'amore sensuale:

Le soir est plein de bras ouverts, de lèvres chaudes,  
D'yeux trop grands qu'on voudrait fermer avec des larmes.

È in codest'ora crepuscolare che il suo cuore si gonfia d'infiniti desideri: egli mesce allora a' suoi canti d'amore una nota religiosa, perchè nella vita tutto l'ha deluso e confida rinvenire, nei sogni mistici, un po' di pace ed una grande speranza. Quel bisogno dell'infinito non più ci tormenta e quegli accenti religiosi, indubbiamente sinceri, non trovano eco nell'anima nostra; ma c'è, nell'opera di Charles Guérin, l'espressione di un grande dolore umano. Egli ha saputo trovare, per commuovere profondamente — secondo una sua bella espressione — l'intimo de' nostri cuori, le parole divine che fanno piangere. L'opera sua è il breviario quotidiano dei moderni innamorati e nessun maggiore elogio si potrebbe fare di un'opera poetica se non dicendo: essa è la più viva e più commossa espressione dell'attuale sensibilità.

JEAN DE GOURMONT.



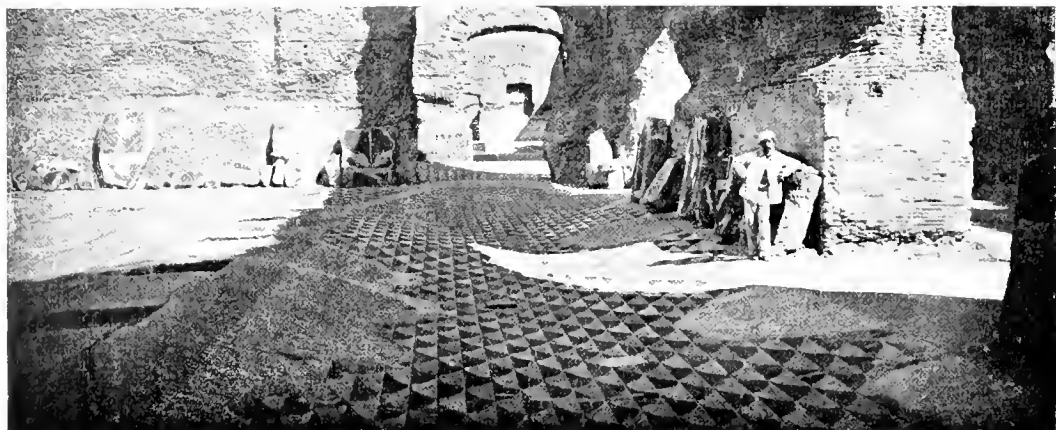


FIG. 1. — ROMA — PAVIMENTO NELLE TERME DI CARACALLA

## PAVIMENTI ARTISTICI D'ITALIA.



L'ITALIA artistica, in ogni epoca della sua storia, possiede dei pavimenti la cui conoscenza non stimo inutile, oggi in cui le arti decorative si sono, finalmente, svegliate dal lungo sonno.

Il mosaico materò cotali pavimenti; e questo genere di arte o di pittura, che costituisce un vanto dei Bizantini, prima e dopo questi visse e fiorì, più specialmente a precisar forme e colori sui pavimenti così di edifici sacri come di edifici profani.

L'antichità romana non meno della medievale interessano lo studioso di pavimenti artistici, molto più dell'epoca successive: onde qui sarà parlato specialmente di lavori musivi, appartenenti alla latinità e al medievalismo italiano; il quale, dall'epoca bizantina va alla gotica, fermandosi a quell'epoca intermedia, formata dall'architettura lombarda, i cui edifici si ornarono frequentemente di pavimenti artistici.



Poichè i Latini sono figli degli Etruschi e dei Greci, di questi ultimi soprattutto i quali vinsero col loro genio persino il genio etrusco, a chi mi

chiedesse se i Greci abbiano usato i pavimenti artistici, quasi a dedurre dalla mia risposta, che i Latini possano avere ereditato dalla Grecia il lusso dei pavimenti, rispondo: che il popolo il quale creò il Partenone e il simulacro criselfantino di Fidia, Minerva, e le pitture di Polignoto, possedette dei pavimenti di cui la storia ci conservò un ricordo il quale suscita la meraviglia. La storia qui parla colla voce di Plinio: questi ci informa che a Pergamo esistette una sala il cui pavimento rappresentava una stanza non spazzata dopo un lauto banchetto: lische di pesci, foglie di verdura, gusci di noci, ossi d'ogni fatta. Tuttociò formava il pavimento di cui informa Plinio, il quale, soggiunge, venne eseguito da un sommo mosaicista greco per nome Soso. Avrebbe fatto parte di questo pavimento la conosciutissima composizione delle « Colombe di Plinio » al Museo del Campidoglio, rappresentante quattro colombe sull'orlo d'un vaso, tre in attitudine sospettosa, una col becco nell'acqua e la sua ombra ivi graziosamente riflessa.

La meraviglia cresce se dall'epoca ellenica si scende all'ellenistica, ad avvicinarsi meglio ai pavimenti latini, di cui, prima che dei medievali, debbesi parlare: difatti Pompei, città sacra all'arte el-

lenistica ed ai sollazzi dei Latini, possiede i resti del più bel pavimento dell'antichità: il mosaico popolarissimo della Battaglia d'Issò d'Alessandro contro Dario III re di Persia (333 av. C.), scoperto nella Casa del Fauno e trasportato al Museo di Napoli. L'autore, non meno del Soso (potrebbe essere questi stesso, poichè Plinio avverte che il Soso esercitò la sua arte in Italia) non meno del musicista greco, desta il plauso della posterità e duole che non sia conosciuto; io pertanto faccio delle gravi riserve sopra il costume delle figure sui pavimenti. Il decoro umano resta offeso da tali rappresentazioni, e l'arte non deve offendere ciò che di più bello esiste in natura: la figura umana. Preferisco di gran lunga i resti di certi pavimenti musivi stati scoperti in Sicilia. Sono intrecci a imitazione di stoe o di tessuti, ispirati evidentemente alle storie e a tessuti dei quali i popoli anteriori ai Greci della Sicilia si servivano nelle capanne o sotto le tende.

Non va posto in dubbio, che l'antichità abbia ricevuto dei pavimenti a imitazione di tappeti; così si scopersero dei pezzi musivi in cui la composizione è circondata da balse che similano il pénero, con disegno differente da quello del campo maggiore. A poco a poco agli ornati si associarono figure d'animali e figure umane, quando queste

non furono persino immagini di dee o vere scene storiche animate da fanti e da cavalli, come nel mosaico di Dario.

\* \* \*

A materiale questi e simili pavimenti musivi, l'arte classica doveva possedere dei mezzi perfezionati; difatti i Greci e i Latini non conobbero difficoltà tecniche nell'arte musiva, e i loro sistemi ricevettero, sino dall'epoca in cui venivano adottati, varie denominazioni a indicare i differenti usi e le varie destinazioni.

Si sente parlare di *opus tessellatum*, *opus vermiculatum*, *opus sectile*: queste espressioni corrispondono ad altrettante tecniche musive, le quali cambiano secondo il genere del disegno che esse devono rappresentare.

L'espressione *opus tessellatum* (lavoro tessellato) indica più particolarmente i mosaici composti di pietruzze quadrilatere (*tessellae* o *tesserac*), che formano un assieme geometrico.

L'espressione *opus vermiculatum* (lavoro vermicolato) indica più propriamente i mosaici nei quali le pietruzze sono curve a guisa di vermicelli; cotal tecnica si adattava al mosaico di foglie e di figure, che è impossibile eseguirsi coll'*opus tessellatum*.

L'espressione *opus sectile* (lavoro settile) indica ciò che oggi si chiama commesso.



FIG. 2. — ROMA — PAVIMENTO NELLA SALA DELLE MUSE AL VATICANO

Soggiungerò che le voci e espressioni seguenti *musum, musivum, opus musivum*, le quali contengono la etimologia della voce italiana mosaico, indicarono più particolarmente quei lavori i quali, invece che pietruzze, ricevono paste di vetro o smalto.

Con ciò vengo a sfatare un vecchio errore, secondo il quale l'antichità classica avrebbe conosciuto soltanto il mosaico marmoreo; invece Roma,

a Roma, Pompei e in ogni città ove l'aquila latina sostò, sono talmente numerosi da comporre dieci volumi, e da offrire materia abbondante ad ogni specie di classificazioni.

Il genere che interessa più la nostra curiosità concerne i pavimenti a figure umane o a disegni ornamentali, nonchè i pavimenti misti a figure ed ornamenti.

Al primo tipo appartiene un singolarissimo pa-

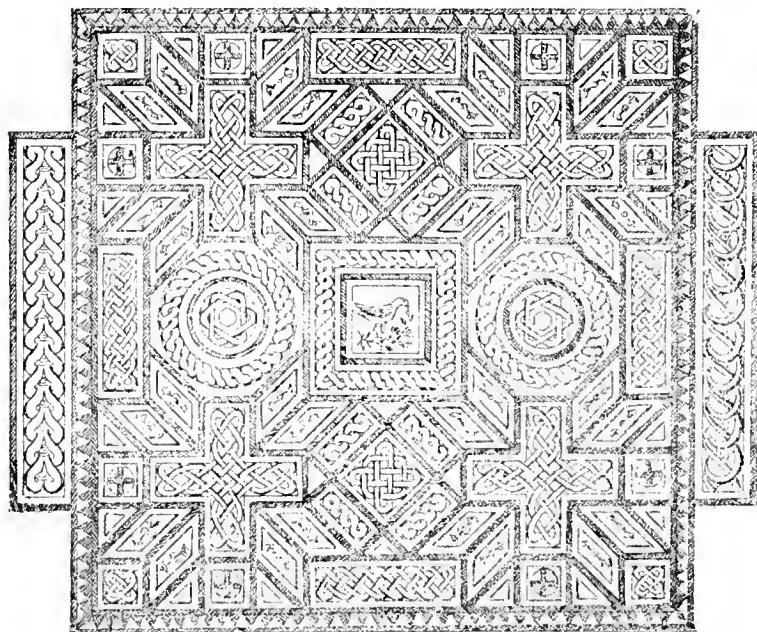


FIG. 3. — ROMA — PAVIMENTO D'UN CUBICOLO DEL CIMITERO DEI SS. MARCELLINO E PIETRO.  
(DA UN DISEGNO DI A. MFLANI).

sino dal 1° secolo, adottò lo smalto nei mosaici, lo smalto che fu d'uso comune nell'epoca imperiale.

M'accorgo di entrare in un campo meno geniale di quello che vorrei esplorare; detto quindi d'un'altra espressione comune al linguaggio musivo, l'*alexandrinum opus* (lavoro alessandrino), che indica un genere settile a due colori, bianco e nero su fondo rosso p. es., rinvengo all'indicazione de' pavimenti artistici.

\*  
\* \*

Non finirei il soggetto dei pavimenti latini, nè così presto potrei esaurirlo, perchè i resti scoperti

vimento scoperto a Tuscolo, vicino a Frascati, rappresentante una palestra ove si eseguivano, da una quantità di uomini nudi, dei giuochi svariatisimi. Riprodussi questo pavimento sui miei *Ornamenti nell'Architettura*, ove il lettore vedrà un pezzo consimile, meno curioso, tolto da un'abside delle Terme di Caracalla, composto da atleti, quali in piedi, quali nudi, quali in semplice busto.

Chi voglia accrescere pertanto le sue cognizioni sulla materia dei pavimenti latini, deve recarsi a Roma e a Napoli; là, specialmente nel Museo Vaticano, qui nel Museo Nazionale; e là vedrà in essere i due pavimenti latini da me riprodotti

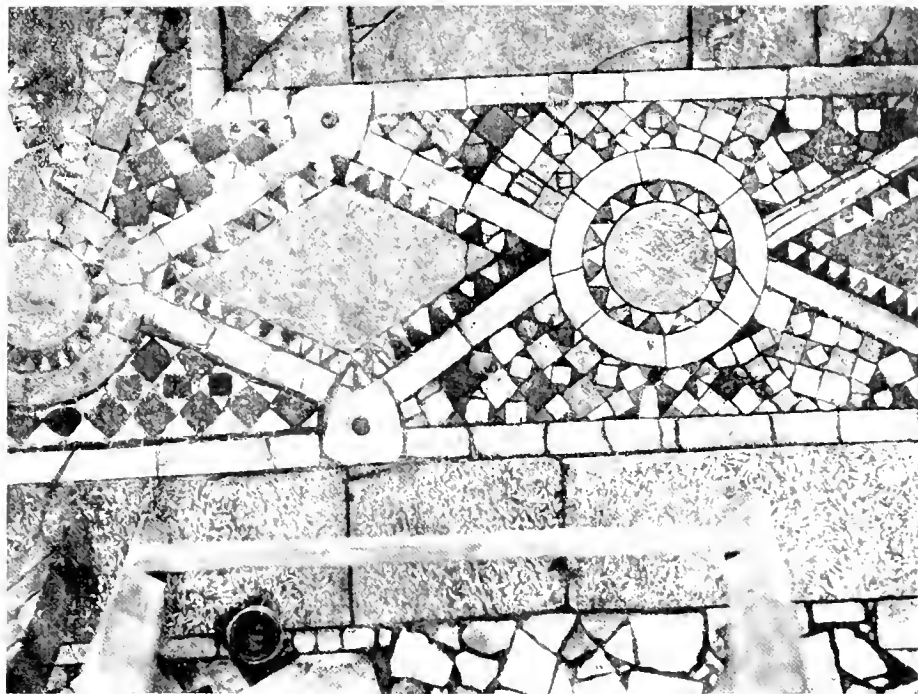


FIG. 4. — VENEZIA — PAVIMENTO DI S. MARCO.  
(FOT. GENTILMENTE OFFERTA AD A. MELANI DALLA DIREZIONE DEI LAVORI DI S. MARCO).

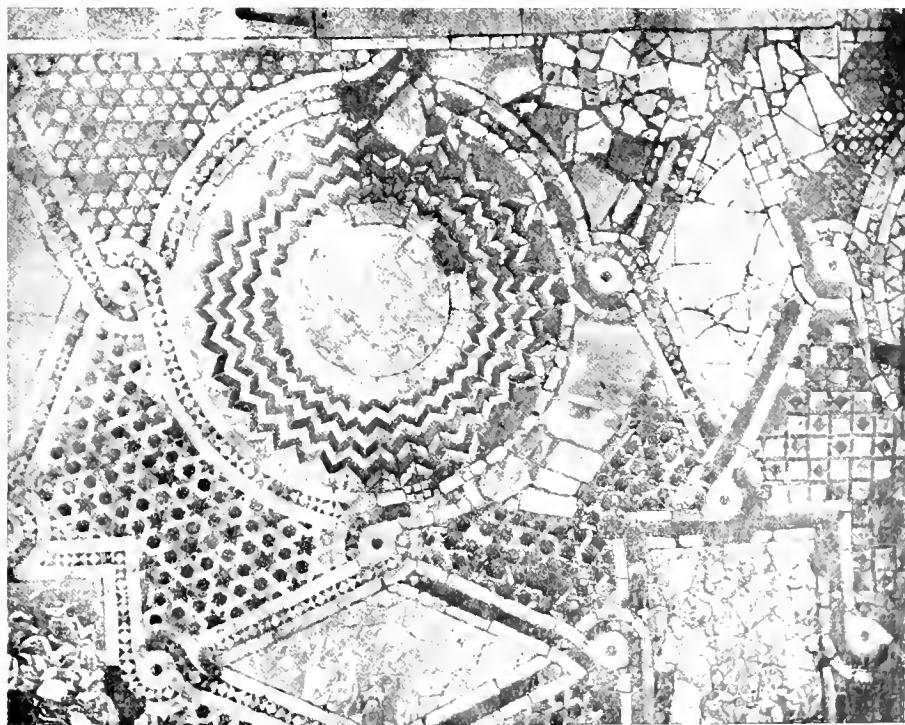


FIG. 5. — VENEZIA — PAVIMENTO DI S. MARCO.  
(FOT. GENTILMENTE OFFERTA AD A. MELANI DALLA DIREZIONE DEI LAVORI DI S. MARCO).

(fig. 1 e 2) e ne vedrà una quantità in cui e foglie e fiori e curve e rette in circoli, in quadrati, in losanghe, suddividono gli spazi in temi e sviluppi decorativi dove frequentemente s'incontrano fregi a greche, a treccie, a squame ed a girali d'una resistenza degna del popolo che volle abbellirsi in cotal maniera.

\*  
\* \*

Frattanto vorrei condurre il mio lettore su l'o-

gente; così pitture e sculture paleo-cristiane, e tuttociò che all'arte si riferisce, ricorda le pitture e le sculture che fiorirono in quella Roma la quale combattè il Cristianesimo per la salvezza delle proprie istituzioni.

Dunque la mèsse è scarsa: ed io, col riprodurre un pavimento musivo del cimitero dei SS. Marcellino e Pietro o di Sant' Elena a Roma (fig. 3), so di offrire un modello d'arte paleo-cristiana.

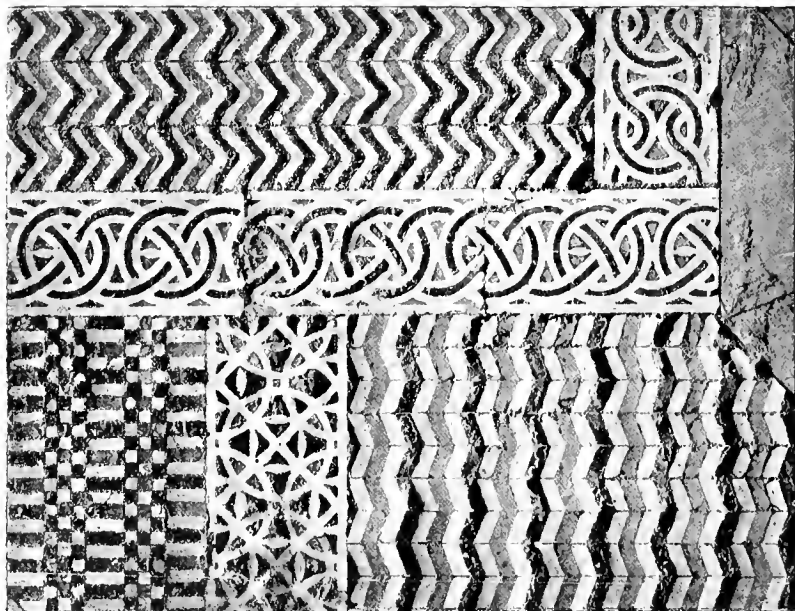


FIG. 6. — FIRENZE — PAVIMENTO DEL BATTISTERO (PARTICOLARE).

pera musiva paleo-cristiana, parallela alle creazioni artistiche di Roma imperiale, quasi avviamento alla fioritura di pavimenti artistici che costituisce, io dissi, un vanto dell'Italia medievale. Ma la mèsse da raccogliere è scarsa: i primi cristiani vivevano artisticamente la vita dei Romani, ma senza slancio e senza opulenza; onde chi visitò Pompei e visita i cimiteri di Roma o di Napoli, resta sorpreso a vedere che l'arte destinata a servire il pensiero e il culto dei primi cristiani, corrisponde a quella dei Romani impoverita.

La sorpresa deve esulare dall'animo dell'osservatore ragionevole, tosto rifletta che l'arte cristiana non poteva comporsi subito dopo che la novella fede ebbe raccolto speranze e entusiasmi, fra la

\*  
\* \*

Affermatasi l'arte cristiana coll'avvento del bizantinismo, l'ala del pensiero si alza, e Ravenna e Venezia sospingono in campo lieto. Lieto per dolci ricordi, piucchè per realtà che vivono; chè, se le realtà vivessero, noi sapremmo oggi ammirare il pavimento di S. Giovanni Battista a Ravenna, il quale rappresentava il mare in tempesta. Ordinato da Galla Placidia verso il 427, in memoria d'un suo scampato pericolo nell'acque dell'Adriatico, fa sovvenire un altro pavimento il quale, se esistesse, non lascierebbe impassibili; quello che cuopriva il famoso tempio di S. Sofia di Costantinopoli: esso mostrava i quattro fiumi del

Paradiso diretti verso i punti cardinali con una quantità di bestie dissetantisi alle acque di questi fiumi.

sta città, il cui stile e la cui epoca (VI sec.) ricordano intimamente i monumenti bizantini di Ravenna. Gli è questo un pavimento il quale non

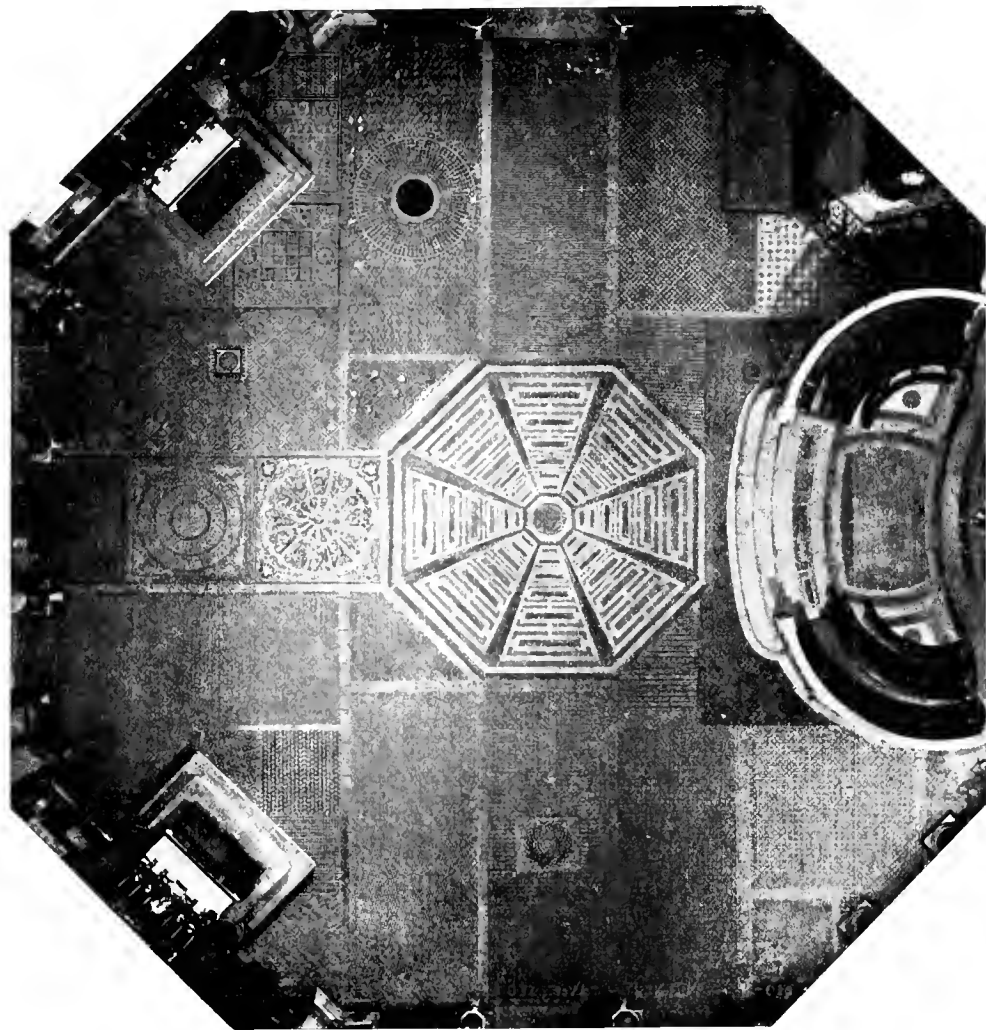


FIG. 7. — FIRENZE — PAVIMENTO DEL BATTISTERO (ASSIEME).

Posso parlare, per gentile concessione della Società di Archeologia di Parenzo che me ne mandò il disegno, del pavimento il quale si stendeva in quella nobilissima Basilica che è il Duomo di que-

sale a rappresentazioni solenni, da quanto si può oggi vedere; appartiene al genere ornamentale e geometrico, e si collega alla tradizione latina. Non si esclude che la ricchezza geometrica dei resti, i quali s'allargarono fra gli intercolonne e nelle navate minori, non divenisse sfarzo nella



navata principale, ciò col mezzo di figure umane; ma intanto manca il sussidio di documenti a determinare qualcosa di certo su ciò.

Esiste, relativamente in buon essere, il pavimento della Basilica di S. Marco a Venezia (fig. 4 e 5)<sup>1</sup>, una delle, opere eminenti nel genere che oggi si

che alcuni partimenti non corrispondono alle linee dei pilastri, nè hanno verun rispetto alle linee delle cupole. Non già che tal dedizione all'irregolarità, direbbe il prof. Goodyear, sia un difetto architettonico ed una indisciplinezza rara nel Medioevo. Amico del Medioevo, comprendo il mistero delle



FIG. 8. — FIRENZE — PAVIMENTO DEL BATTISTERO (PARTICOLARE).

studia. Ma sale sì in alto sulla via del tempo? Sale fino al punto che noi desidereremmo?

Vediamo; il pavimento marciano non sembra uscito da una mente sola, anzi pare un vasto e bel « saggio » di motivi, parte eseguiti pel San Marco attuale, parte no. Ispira quest'idea il fatto

<sup>1</sup> Debbo all'attuale Direzione per restauri della Basilica, e personalmente al mio amico arch. Manfredi, le riproduzioni che qui posso unire. E ringrazio.

sue irregolarità; ma ciò che colpisce l'occhio, come ho notato, unito qui alla somma varietà, quasi inusata e quasi inconcepibile, del contenuto estetico, muove il pensiero all'idea da me espressa. Perciò confermo quello che altrove dissi: cioè che alcune parti del pavimento attuale possano appartenere alla primitiva chiesa di S. Marco edificata dai Partecipazi, compiuta nell'883, o a quella restaurata



dopo un grave incendio per ordine d'Orseolo I tra il 976 e il 978. Quindi credo che l'antica chiesa di S. Marco, corrispondente a circa la metà dell'attuale, abbia ricevuto un pavimento artistico, tanto più che si usava dotarne le chiese, a Venezia, come attesta la chiesa abbaziale di S. Ilario, coeva al S. Marco dei Partecipazi (si fondò nell'820). Ciò ammesso, si spiega come l'attuale pavimento contenga dei pezzi anteriori all'età in cui

dati, sono quelli dell'andito che precede la gradinata presso la Cappella di S. Pietro, e quello appiè della porta di S. Clemente nell'atrio e continua lungo il sepolcro del doge Falier.

Notevoli restauri al pavimento vanno eseguen-  
dosi ora che scrivo (1906) e per quanto i lavori di ac-  
comodatura siano stati tanti, il pavimento di S. Marco  
qua e là è ondulato e persino contiene dei la-  
stroni di marmo greco lisci e spaccati.

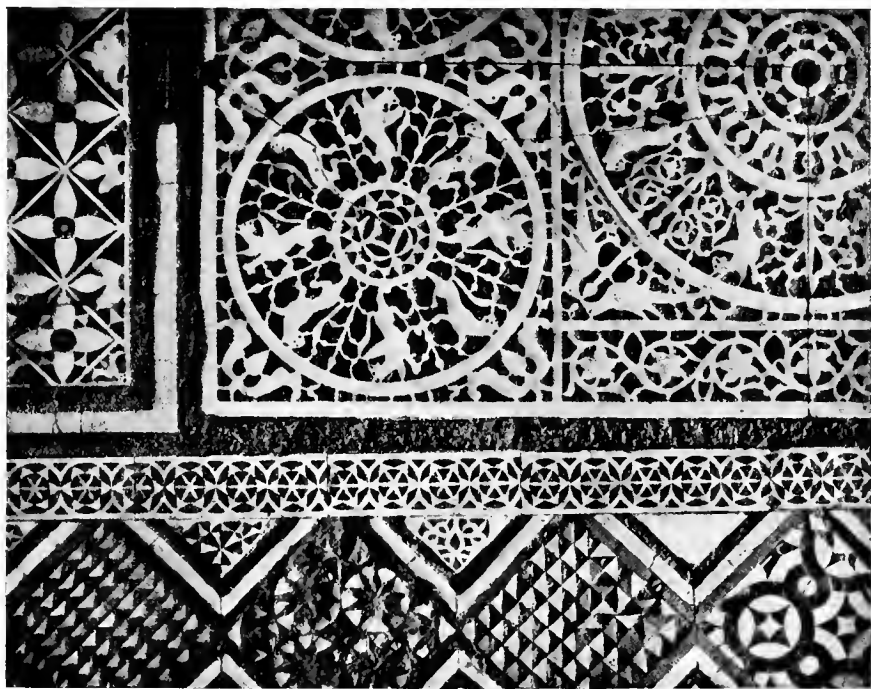


FIG. 9. — FIRENZE — PAVIMENTO DEL BATTISTERO (PARTICOLARE).

esso pavimento si compose nella totalità presente, cioè nel suo concetto generale il quale oggi si vede e risale all'XI secolo all'epoca del doge Domenico Contarini (†1070).

I frequenti restauri (in genere i restauri sono insulti atroci ai monumenti) alterarono l'opera musiva del pavimento marciano.

Si raccolsero notizie di restauri che risalgono al XV secolo; cotali lavori non contribuirono naturalmente all'integrità del nostro monumento. È memorabile la critica di A. Zorzi contro alcuni restauri di alcune decine d'anni fa, al pavimento marciano; i cui tratti, fra i più recentemente accomo-

Il Duomo di Murano conserva i resti d'un pavimento datato 1140, al cospetto dei quali non si può non ricordare il pavimento marciano: così qui esso si ricorda.

Il Veneto non dovrebbe abbandonare da chi volesse penetrare nel fondo del mio soggetto; chè Verona e Vicenza offrono materiale di studio all'indagatore dei pavimenti artistici italiani; ma gli scritti generali, come il presente, sono ideati ad isfiare gli argomenti, non ad approfondirli.

\* \* \*

Sta infine (notato l'uso antichissimo di fare i pavimenti nelle chiese, dividendone la spesa fra molti

fedeli, i quali mettevano il loro nome e, talora, le misure all'area eseguita per voto o libera oblazione) che l'Italia dell'XI e XII secolo vanta una ragguardevole serie di pavimenti, quasi tutti ec-

vimento nel coro del Duomo d'Aosta, il quale vanta un altro resto, oltre quello del coro che fa pensare ad una composizione fastosa: immagini simboliche, getti d'acqua coi fiumi del Paradiso, girali,

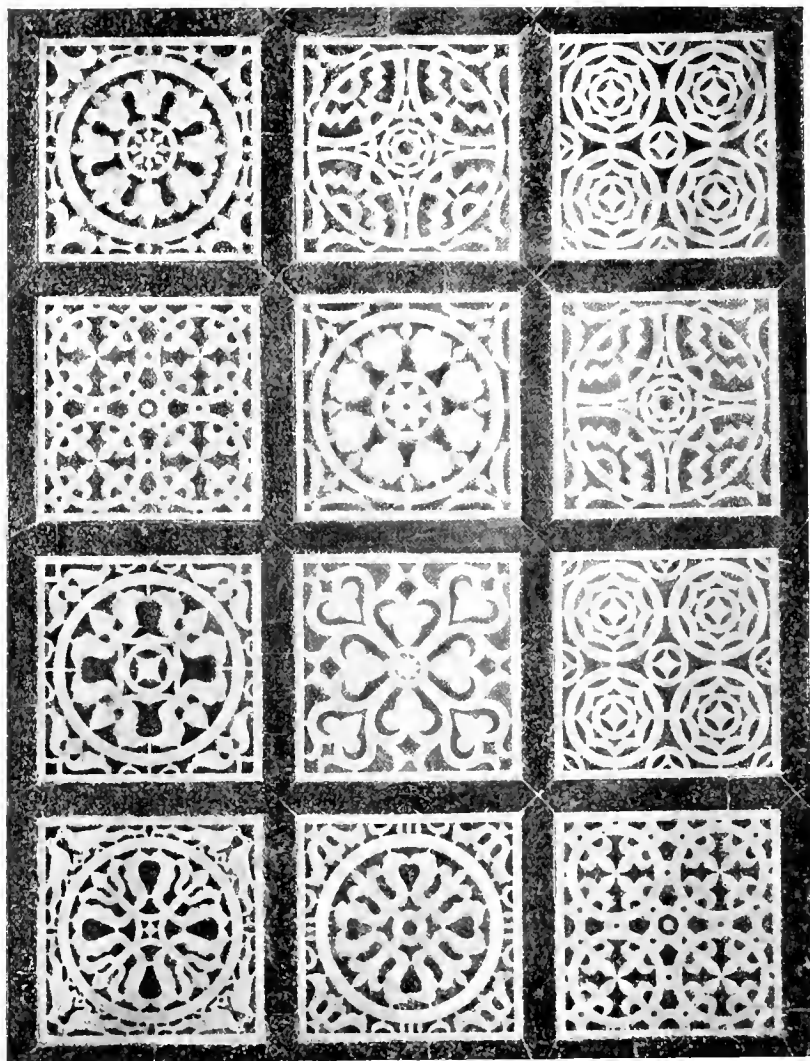


FIG. 10. — S. MINIATO AL MONTE (FIRENZE) — PAVIMENTO DELLA BASILICA (PARTICOLARE).

clesiastici, e la scelta in tale abbondanza, obbliga una certa circospezione.

Comincio da uno dei più vetusti: il pavimento dell'XI secolo nella cripta di S. Savino a Piacenza, il quale contiene dei medaglioni su un fondo a zig-zag; i medaglioni si ritrovano in un resto di pa-

circoli, medaglie con figure che rappresentano i mesi dell'anno, un calendario parlante.

Si assegnò ai pezzi musivi del Duomo d'Aosta il VI secolo; io penso che l'età loro non salga al di là dell'XI.

Il Piemonte, meno noto artisticamente di quanto

sarebbe degno, possiede il resto di altri pavimenti artistici che qui, almeno, debbono nominarsi; li possiede nel Duomo di Casale, di Novara, d'Ivrea, nonchè in S. Maria Maggiore di Vercelli ove ve-

telligente scrittore il quale la illustri sapientemente e i suoi resti sono preziosi perchè datati (1026) come quelli del Duomo di Murano.

Senza escire dall'Emilia, si possono citare i resti

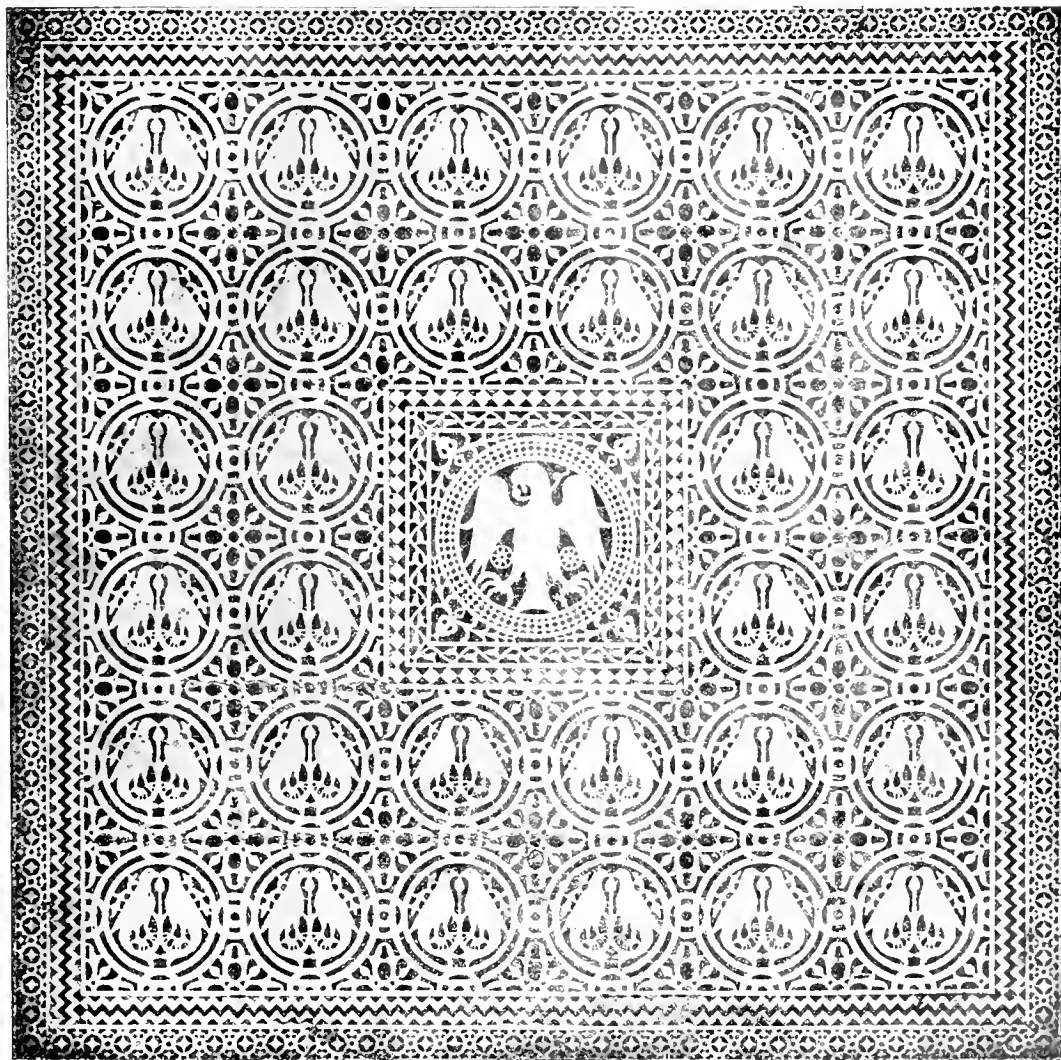


FIG. 11. — S. MINIATO AL MONTE (FIRENZE) — PAVIMENTO DELLA BASILICA.

desi una scena musicale: Davide circondato da un coro. Questo soggetto è comune nel Medioevo soprattutto nelle miniature.

L'epoca del pavimento di Vercelli (XI secolo) sospinge a ricordare un pavimento, che si allarga nell'Abbazia di Pomposa. L'Abbazia attende un in-

poco noti del pavimento nel Duomo di Reggio e gli avanzi dei pavimenti musivi di S. Tomaso e S. Prospero, i quali rientrano nel campo dell'epoca cui siamo giunti, nella quale sta un pezzo di pavimento a S. Benedetto Polirone nella borgata di S. Benedetto sul Po e il Lirone (territorio man-

toivano) e vi stanno alcuni avanzi di Brescia, Cremona, Pavia.

\* \* \*

Prima di fermarmi a due modelli cospicui di Firenze, ricordo che la Basilica di S. Pietro in Toscanella, edificio di suprema importanza (VIII-XI

scorge l'albero della vita ritto su due elefanti a' quali si avvincevano esseri di tutte le razze.

Il Mezzogiorno d'Italia possiede non piccola serie di pavimenti; ond'io ricordo ancora il pavimento nel Duomo di Brindisi, prezioso in ciò che si accompagna ad un'iscrizione la quale ne fissa l'età (XII sec.); nè dimentico il pavimento che mise in

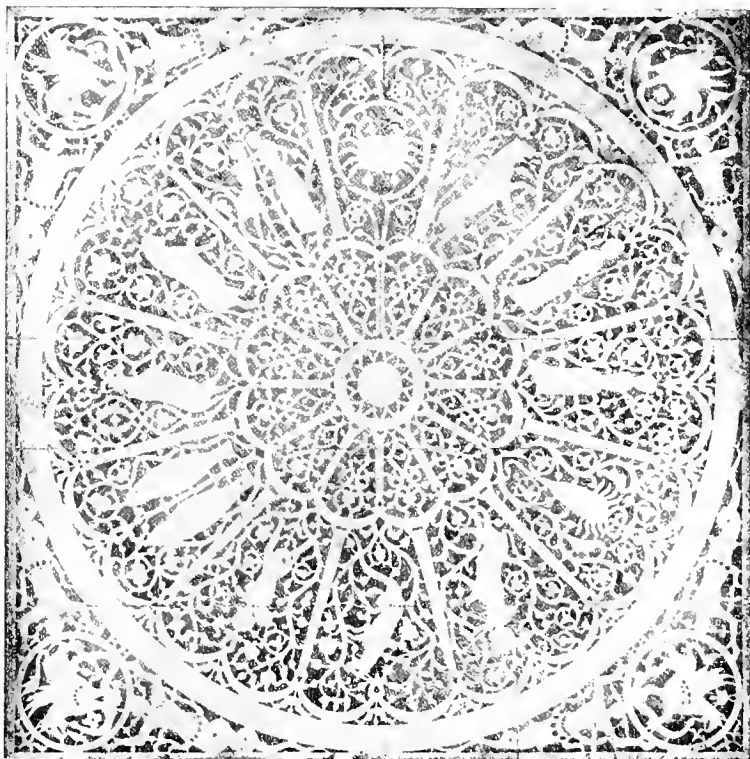


FIG. 12. — S. MINIATO AL MONTE (FIRENZE) — PAVIMENTO DELLA BASILICA (GNOMONE).

o XII sec.), conserva le vestigia di un pavimento dell'XI o XII secolo; ricordo che la famosa Basilica di S. Nicola a Bari va coperta parzialmente da un pavimento che appartiene alla fine del XII secolo o al principio del XIII; allato di Bari, ricordo poi Otranto: chè la memoria non si dissocia dal pavimento musivo del Duomo di quest'ultima città, uno dei più strani a me noti. Opera dell'XI-XII secolo, al primo vederlo sembra una grande bizzarria, con animali, figure, alberi, un cumulo di cose; e tosto lo sguardo si fermi paziente,

evidenza il Diehl, di cui conservansi pochi resti nella chiesa abbaziale di S. Maria del Patire presso Rossano (Cosenza) con centauri, leoni, grifi; il pavimento musivo nel Duomo di Sessa Aurunca a tondi e quadri intrecciati, come si veggono a Firenze; quello nell'Abbazia di Tremi, circondato da pesci ed uccelli, tipo d'un'arte, in fatto di pavimenti, inconsueta nelle terre apuliane e calabresi; e quello a motivi geometrici ricco di porfidi e serpentine nell'antica chiesa di S. Benedetto a Montecassino (XI sec.), conservatoci in un'incisione del

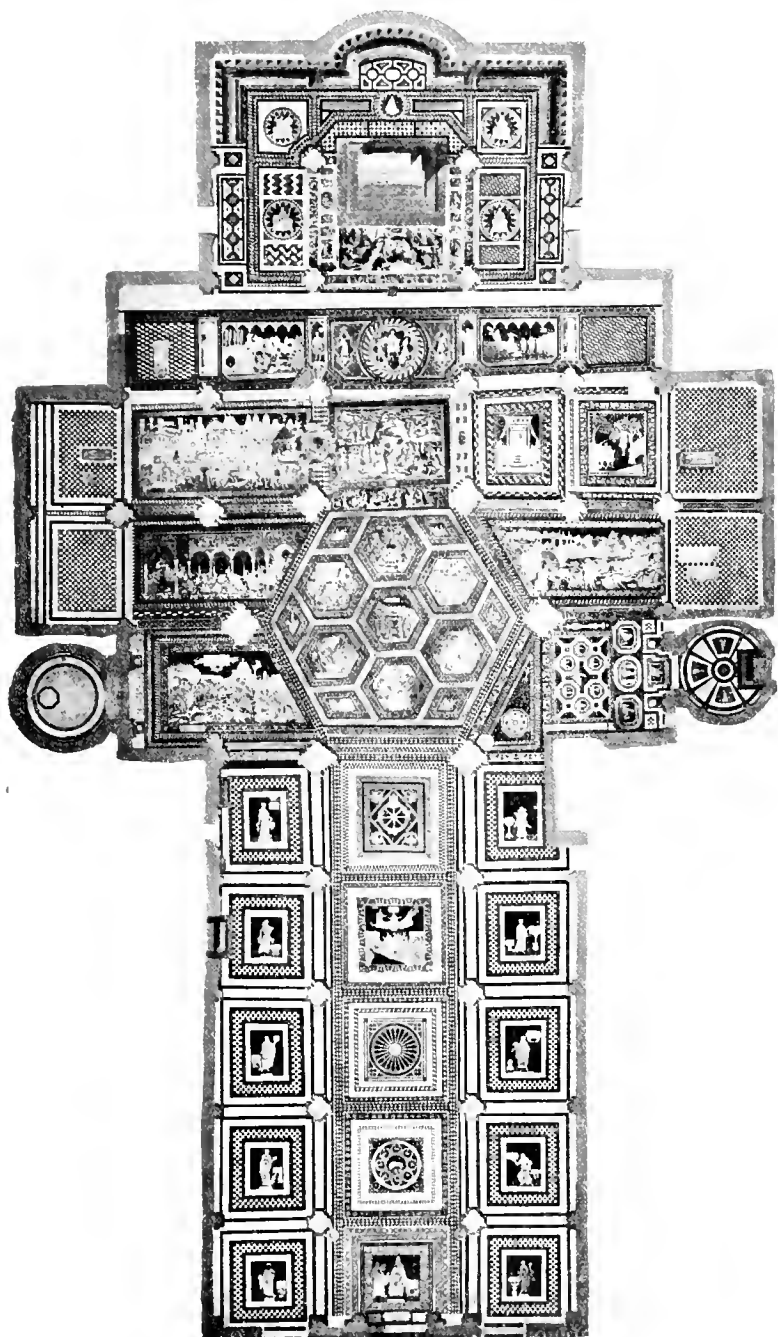


FIG. 13. — SIENA — PAVIMENTO DEL DUGMO (ASSIEME).

Gattola, riprodotta dal Bertaux. — Veniamo dunque nella città di Dante e di Michelangelo: qui la bizzarria esula dal nostro campo e gli assieme formano un complesso più regolare e meglio accetto alla comune intelligenza.

Parlo del pavimento che orna il Battistero (fig. 6, 7, 8, 9, 22) e di quello che si stende sulla Ba-

ecc. Il secondo pavimento, quello nella Basilica di S. Miniato al Monte, ha il pregio di recar la data, 1207, la quale dà l'epoca al pavimento di S. Giovanni suo fratello carnale. Pur a S. Miniato vedesi uno gnomone (fig. 12); e mi duole di abbandonare sì presto il bel soggetto dei pavimenti fiorentini



FIG. 14. — SIENA — PAVIMENTO DEL DUOMO (PARTICOLARE D'UNA STORIA).

silica di S. Miniato al Monte (fig. 11, 10, 12). Il primo — composto di ampi partimenti in cui emergono come nel secondo a due a due, chiusi entro circoli, degli animali che si minacciano — si abbellisce di un antichissimo gnomone presso la porta principale della chiesa, attribuito arbitrariamente allo Strozzi e all'XI secolo e fatto oggetto di osservazione anche a motivo di un passo molto discusso dell' *Inferno* Dantesco, nel cerchio ottavo della terza bolgia, ove il Poeta parla dei Simoniaci

i quali accrescono decoro e bellezza a due templi insigni. Ma debbo allontanarmi per correre a Roma e nella provincia romana, trascurando Pisa, ed un pavimento a S. Piero in Vincoli della stessa famiglia de' due precedenti; — debbo allontanarmi, dico, perchè i cosiddetti Cosmati mi aspettano impazienti.

\* \*

Impazienti perchè l'opera loro recentemente ristiudata dal Giovannoni — bella e vasta nel genere, che sveglia oggi la nostra curiosità, entra



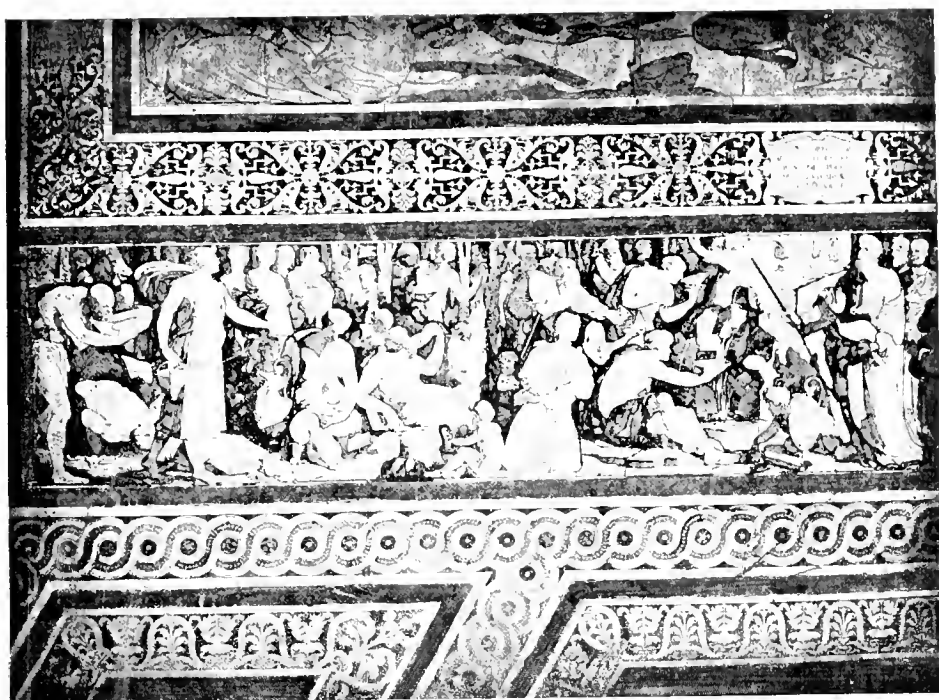


FIG. 15. — SIENA — PAVIMENTO DEL DUOMO (PARTICOLARE D'UN FASCIONE).

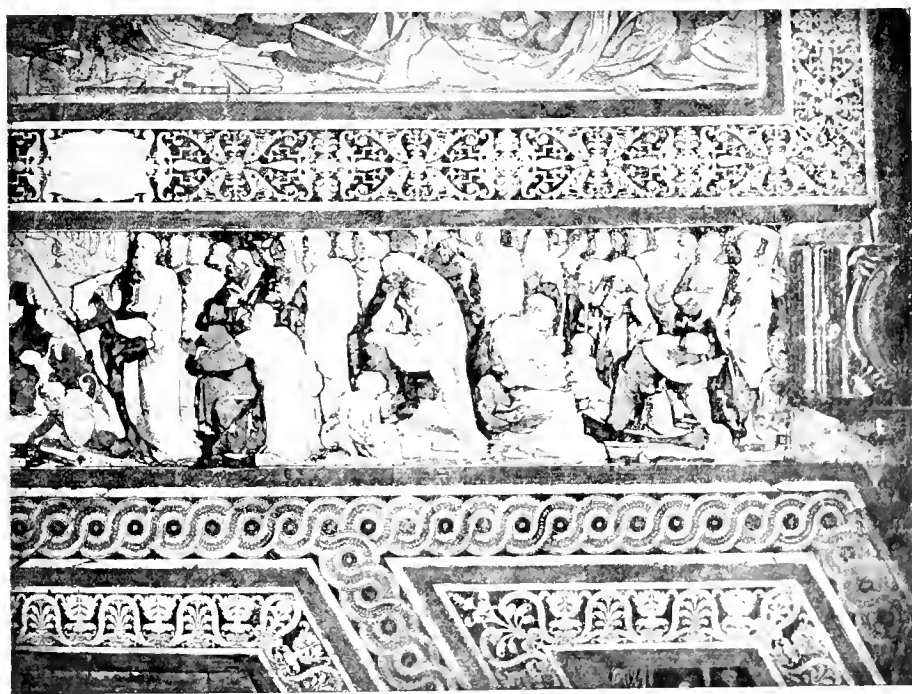


FIG. 16. — SIENA — PAVIMENTO DEL DUOMO (PARTICOLARE D'UN FASCIONE)





FIG. 17. — SIENA — PAVIMENTO DEL DUOMO (PARTICOLARE DELLA SIBILLA ERITREA).

nel recinto delle attuali ricerche. Tali artisti, o chi come costoro operò, si valsero di cerchi, stelle, fasce annodate e minutamente lavorate a pezzetti di marmo bianchi e neri, mossi da un processo di continuità che al fine stanca. I pavimenti, cui mi riferisco, procedono quindi dall'arte latina; chi se ne voglia persuadere visiti a Roma soprattutto le chiese di S. Crisogono, di S. Maria Maggiore, di S. Lorenzo, di S. Clemente e, in provincia, vada specialmente ad Anagni nel Duomo ed a Corneto in S. Maria di Castello ed interroghi il De Rossi, cioè la sua opera principesca sui *Pavimenti e sui Mosaici di Roma*, o lo Stern, cioè la sua opera sui *Pavimenti romani*.

Lo Stevenson giustamente osservava che il pavimento di S. Crisogono è « un saggio completo dei lavori che i marmorai romani facevano per

ornare il piano delle basiliche ». Nè si esce qui, e neanche trattandosi degli altri pavimenti, dal XII o XIII secolo: ma poichè ora vale il nominar monumenti, anche se non è lecito fermarsi, indico i pavimenti, a Roma di S. Maria in Cosmedin e della chiesa di S. Ivo, prima di volare in Sicilia ove l'ornamento romano-bizantino, chiamato arbitrariamente dai cosiddetti Cosmàti, ebbe gioconde risonanze.

Il lettore che conosce la Sicilia pensa subito alla Cappella Palatina e al Duomo di Monreale. Il pavimento della Cappella Palatina esaltò l'anima d'un sacro oratore all'epoca di Roggero II (†1154), che, alla presenza di questi, magnificò la chiesa, nulla dimenticando il suo fasto, i suoi colori, le sue vaghezze arabeggianti e il suo pavimento « maestrevolmente ornato con pietruzze di marmi svari-



FIG. 18. — SIENA — PAVIMENTO DEL DUOMO (PARTICOLARE DELLA SIBILLA PERSICA).

tissimi ». Nè l'oratore appare un cortigiano; ciò si aggiunge ricordandosi che la Cappella Palatina sorse per la munificenza di Roggero II.

Il pavimento a motivi geometrici stellari, riempiti da pietruzze e suddivisi da fascie liscie cuopre, a mo' di superbo tappeto, la celebre Cappella Palatina, a differenza del pavimento del Duomo di Monreale limitato al presbiterio.

\* \*

La Toscana, che nel Dugento si ornò dei due pavimenti che nominai, s'impone ora col pavimento del Duomo di Siena i cui principii entrano nel Trecento, benchè quest'opera, insigne fra le insigne, anzi meravigliosa, venga in sostanza al Rinascimento.

Duccio di Boninsegna, pittore senese, la cui prima

memoria va al 1282 (si vuol nato verso il 1260), l'ultima al 1339, disegnò i principii, insegna il Vasari, del pavimento che vedesi ancora in buon essere nel Duomo di Siena. Ma sembra che ciò non possa accogliersi, perchè avanti al 1369 non si trovano, ch'io sappia, memorie del pavimento. Il materiale storico sul pavimento fu raccolto diligentemente da G. Milanese, anni sono, nei *Documenti d'Arte Senese*, dai quali risulta, fra altro, la contestazione intorno l'opera di Duccio e risulta che il pavimento ricevette, dal 1517 al 1546, le opere d'un valente pittore senese, Domenico di Pace Beccafumi (1486÷1751) detto Mecuccio o più comunemente Mecherino o Mecarino, il quale ne è il principale autore (fig. 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19).

Avanti il Beccafumi vi ebbe una parte l'eminente Bernardino Pintoricchio (1454 ÷ 1513)

nel 1505; ed è notissimo che il pavimento di Siena occupò, nel tempo, una legione d'artisti e vi primeggia il Beccafumi. Lo avrebbe cominciato un M. Antonio di Brunaccio nel 1369, lo lavorò poi un Sano di Marco nel 1370, un Francesco di

Bartolomeo Landi, Guidoccio Gozzarelli, Matteo di Giovanni Bartoli, Benvenuto di Giovanni del Guasta, il qual Benvenuto lavorò il pavimento nel 1485; e del lavoro di questo e degli altri artisti il nostro Milanese rese conto partitamente.

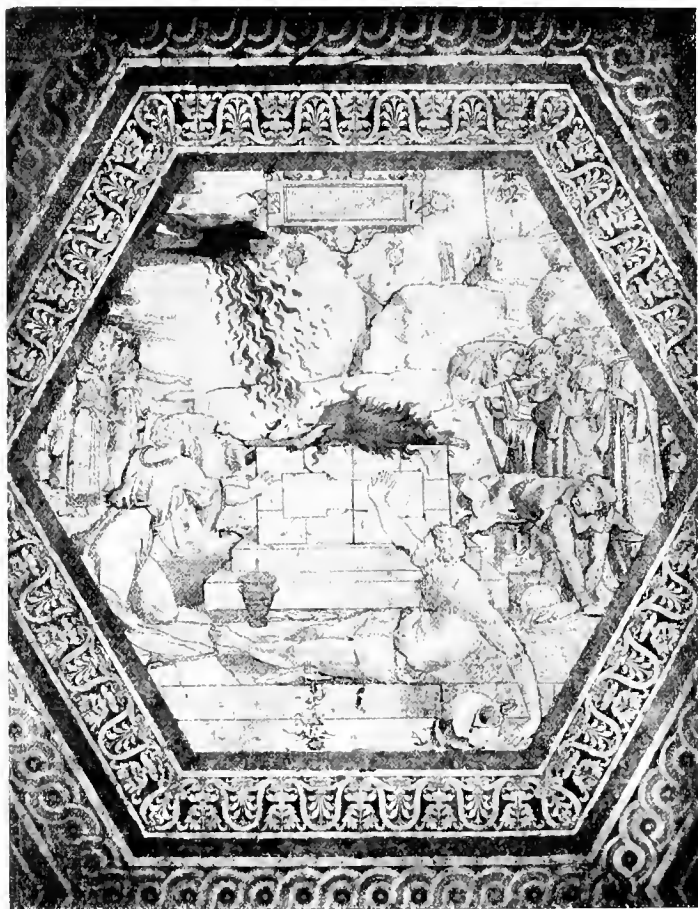


FIG. 19. — SIENA — PAVIMENTO DEL DUOMO (PARTICOLARE D'UNA STORIA).

ser Antonio e così via, sino a quando non si parlò di cose figurative, il che avvenne la prima volta nel 1406, assicura il Milanese; il quale dà il nome, dal 1423, di un gruppo d'artisti addetti al pavimento: Domenico di Niccolò, Bastiano del Corso di Firenze, Agostino di Niccolò da Siena, Urbano di Pietro da Cortona, Antonio Federighi, Vito di Marco, Luigi di Ruggiero, Neroccio di

La storia del pavimento di Siena dopo le indicate ricerche si rinnovò in parte; ed oggi si scopre che il Beccafumi non entra nella esecuzione delle storie a tratteggio, mentre prima gliene venivano assegnate, e ne fu esecutore un suo discepolo Gio. Battista di Girolamo Sozzini. Vuolsi

ragionevolmente che il Sozzini siasi servito dei cartoni del Beccafuni, il quale ne deve aver fatti molti più di quelli che eseguì; tuttociò dimostra che la storia del nostro pavimento è lunga, irta

e il merito di aver condotto a termine questa parte del pavimento spetta al mio amico Andrea Franchi, pittore senese, uomo battagliero, che dette nel 1877 i cartoni delle parti che a nostri giorni venne eseguita.

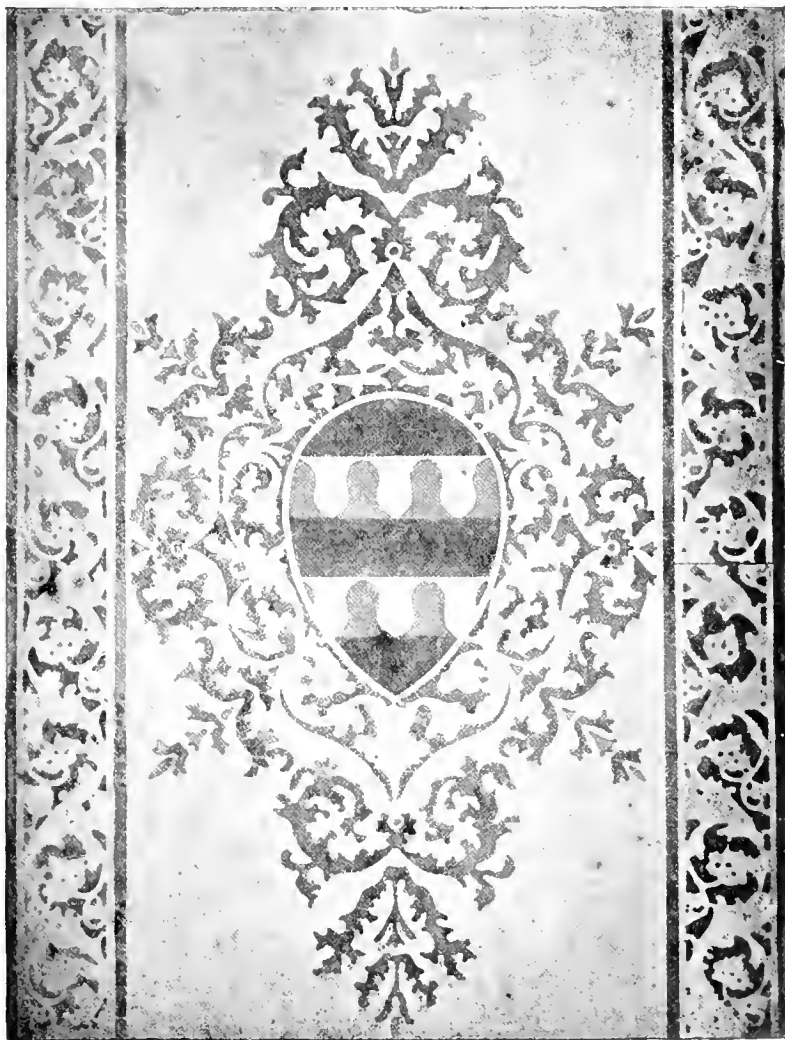


FIG. 20. — FIRENZE -- ORNAMENTO IN UNA LAPIDE SEPOLCRALE IN S. CROCE.

di date e piena di nomi; anzi, va soggiunto, viene sino ai nostri tempi.

Nella seconda metà del XVIII secolo si ebbero artisti addetti al pavimento: cito un Carlo Amidei pittore, il quale aveva tentato di proseguire le storie nelle formelle minori, con un lavoro meno che mediocre;

Consiste dunque l'opera del meraviglioso pavimento in lastre marmoree sulle quali sono tracciate collo scarpello delle fascie ornamentali e delle storie; i solchi sono riempiti di mastice nero, le figure lavorate a chiaroscuro, ora per mezzo di tratteggio, ora per mezzo di marmo bianco o bigio: col nero

entra un po' di rosso, e queste poche tinte producono effetti or tenui or energici piacevolissimi sempre.

\* \*

La Toscana, superba di un pavimento, nel Duomo

di lavori, i quali non si discostano dal mio soggetto, volli che il lettore non ne fosse allo scuro.

Il Rinascimento m'ispirerebbe delle pagine le quali si scostano dai pavimenti artistici musivi, de' quali intesi oggi di parlare; il Quattrocento e Cin-

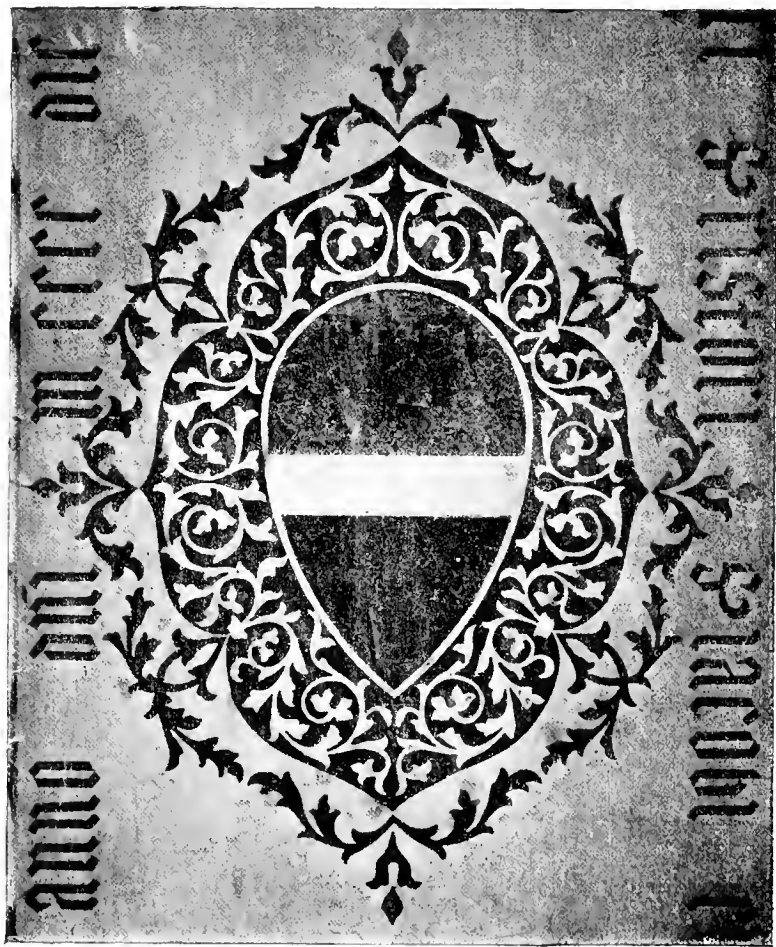


FIG. 21. — FIRENZE — ORNAMENTO IN UNA LAPIDE SEPOLCRALE IN S. CROCE.

di Lucca, che porta il nome di Matteo Civitali (logorato, fu rifatto nel XVIII secolo), vanta l'ornamento di lapidi marmoree sepolcrali in parecchie chiese, fra cui S. Croce a Firenze e S. Maria Novella (fig. 20, 21); a Pistoia S. Francesco e S. Domenico: e poichè l'ornatista agli albori del Rinascimento seppe svolgere temi graziosi in questa specie

quecento mi condurrebbero a scrivere di pavimenti in maiolica, a piastrelle figurate, floreate o letterate, direbbe G. B. De-Rossi, di cui pure Siena possiede de' nobili saggi (il pavimento di S. Caterina — uno nella cappella Docci in S. Francesco non so che fine abbia fatto — uno nel palazzo del Magnifico fu disperso, ed uno in S. Agostino) e

ne posseggono varie città italiane: Venezia, Padova, Milano, Bologna, Parma, Nonantola, Perugia, Spello, Viterbo, Roma, Napoli, specialmente Napoli (S. Giovanni a Carbonara, S. Caterina a Formello, S. Pietro a Maiella, S. Lorenzo, S. Maria delle Grazie a Caponapoli, ex-monastero di Donnalbina, Monastero di Donnaregina — è il più vetusto di Napoli — S. Anna<sup>2</sup> dei Lombardi o Monteoliveto), Capua,

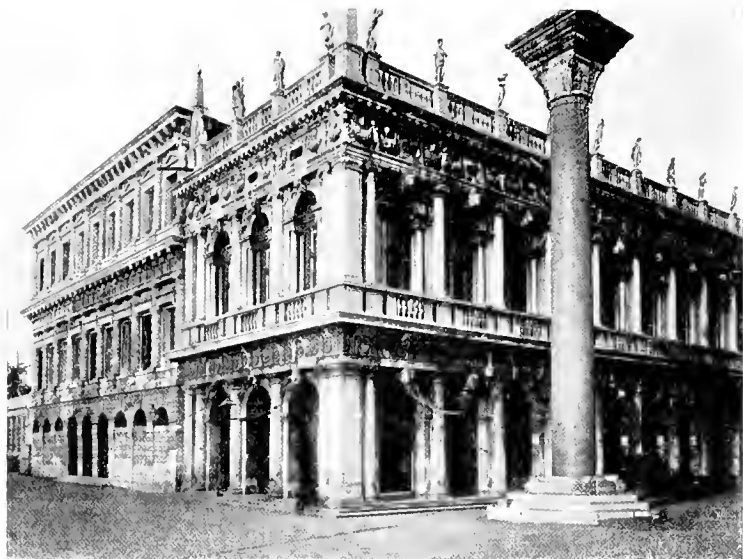
ma su questa via fiorita io mi condurrei molto lontano ed ho goduto abbastanza la compagnia del lettore, perchè egli non sia sazio di me e de' miei pavimenti artistici.

Forse, c' incontreremo un'altra volta, se non qui, in altro luogo.

ALFREDO MELANI.



FIG. 22. — FIRENZE — PAVIMENTO DEL BATTISTERO (PARTICOLARE).



LA LIBRERIA VECCHIA E LA ZECCA INNANZI L'ULTIMO QUARTO DELLO SCORSO SECOLO.

## LA BIBLIOTECA MARCIANA<sup>1</sup>.



QUANDO il cardinale Bessarione, con atto veramente regale, consegnava di sua mano alla Repubblica di Venezia l'impareggiabile tesoro dei manoscritti greci e latini, adunati con sapiente liberalità e con passione di erudito *a tenera fere puerilique aetate*, e costituenti la più insigne collezione libraria che avesse veduta quel secolo, famoso per illustri scopritori e raccoglitori di codici, il Senato Veneto non tardava a deliberare che, per accogliere la mirabile serie dei cimelii del cardinale Niceno, si inalzasse presso la Basilica d'oro un nuovo splendido tempio, dedicato al culto di quei maggiori numi delle classiche letterature, ai quali la Rinascita aveva dappertutto ormai, nell'Italia, eretto gli altari. E sorse, a mezzo il secolo XVI, in conspetto della Basilica bizantina, in faccia alla potente mole gotica del Palazzo dei Dogi la Libreria del Sansovino, la più serena e lieta manifestazione dell'arte nostra rinata, la sede più degna che potessero ambire i volumi venerandi,

custodi della inconsunta fiamma intellettuale delle civiltà ellenica e romana.

Così in quell'età, in cui la concezione delle intime relazioni che l'Arte deve avere con la vita si estrinsecava bellamente in tutti gli edifici destinati a pubblico uso, la Serenissima apriva agli studiosi la magnifica aula, ove celebri pennelli avevano gareggiato per profondere ornamenti degni delle impeccabili linee architettoniche, inaugurava, prima in Italia, una biblioteca pubblica, quasi a far pieni i voti di Francesco Petrarca, il precursore del Rinascimento, il padre ideale della Marciana: chè tale rimane pur sempre, se anche debba cadere nel novero delle leggende erudite quella effettiva donazione dei suoi codici alla Repubblica, la quale ottenne fede sino a pochi anni addietro.

La Libreria di San Marco, glorioso appellativo, in cui si fondevano, quasi, nella comune accezione, la fabbrica meravigliosa e le celebrate raccolte, poste sotto la tutela del Santo protettore della Città, ebbe nei secoli continuate le provvide cure dello Stato; vide, incitati dal grande esempio del Bessarione, dall'amore per la patria, dalla privata munificenza, recarle i più nobili cittadini il tributo di

<sup>1</sup> La Biblioteca Marciana nella sua nuova sede. XXVII Aprile MDCCCV. Venezia, Biblioteca Nazionale di S. Marco, XXVII Aprile MDCCCVI. (Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo) 4,9 pp. 116 illustrate e 7 tavole.



avite collezioni letterarie e artistiche, adunate, con illuminato zelo, nel corso di parecchie generazioni. E innanzi che la vetusta Repubblica aristocratica cedesse sotto il peso degli anni e sotto i colpi demolitori della democrazia conquistatrice d'oltralpe, annoverò la Marciana tra i benemeriti i nomi dei Grimani, dei Conlarini, dei Farsetti, dei Recanatì, dei Nani, primi di una serie che poi, fortunatamente, non si arresta, nonostante i poco lieti rivolgimenti di casi e di governi.

frequenti e momentanee visite, l'amplissimo edificio delle nuove Procuratie; e fu allora sacrificata la chiesetta di San Geminiano, sulla piazza, e fu sacrificato ogni diritto storico della Biblioteca, ogni vantaggio e ogni decoro che a questa derivava dalla propria originaria dimora. Un ordine non revocabile, venuto dalla Corte vicereale di Milano nel 1811, sloggiava la Marciana dalla Libreria sansovinesca e la trasferiva al Palazzo dei Dogi, assegnandole, intanto, dopo ben più infelici



ALESSANDRO VITTORIA — RILEGATURA DEL BREVIARIO GRIMANI.

Ma questi rivolgimenti ebbero, pur troppo, un'altra malaugurata ripercussione sulle vicende della Biblioteca. Ruppero essi violentemente il felice connubio, durato per tre secoli e mezzo, tra l'edificio sansovinesco e la Libreria; fecero, senza alcun plausibile motivo, esule la Marciana dalla sede che solo le conveniva, che ancora avrebbe offerto, per lungo spazio di anni, posto comodo e sicuro alle cresciute e crescenti raccolte, che degnamente avrebbe continuato a testimoniare; dinanzi al mondo, la sapienza degli antichi reggitori della Serenissima. Parve al fasto napoleonico che non bastasse alla reggia, sebbene destinata soltanto a non

disegni, la sala del Maggior Consiglio e alcune minori sale adiacenti. E l'esodo forzato che aveva strappato vere lacrime all'illustre bibliotecario del tempo, l'abate Jacopo Morelli, gelosissimo tutore dell'utile e della dignità dell'istituto affidato alle sue cure, segnava, pur troppo, l'inizio di una serie non interrotta di guai per la Biblioteca; guai che, raggiunto il limite veramente estremo dopo i paurosi allarmi sulla stabilità del Palazzo Ducale, susseguitisi dal 1898 al 1902, determinarono alla fine quel nuovo trasporto della Marciana al Palazzo della Zecca, che nell'aprile del decorso anno fu compiuto mirabilmente da uno studioso modesto e

valeroso del pari, Salomone Morpurgo, aiutato da due cooperatori degni di lui, i vicebibliotecari Coggiola e Levi.

Pertanto con un senso di grande opportunità la Direzione della Marciana, affidata oggi al professor Carlo Frati, che continua le nobili tradizioni del Morpurgo, pubblica, nella data anniversaria della

vetusto edificio, bisognoso di cure assidue, esclusive, non limitate, ma ancora per la tutela del prezioso patrimonio librario, sia riuscito il passaggio di questo ad una nuova propria sede, capace di offrire un razionale assestamento alla poderosa quantità di volumi in armonia con le moderne esigenze dell'uso pubblico e degli studi, di tanto



JACOPO MORELLI, BIBLIOTECARIO DI S. MARCO DAL 1778 AL 1819.

(Da un gesso modellato nel 1807 dallo scultore Antonio Bosa e posseduto dalla Marciana).

solenne inaugurazione della nuova sede, un volume commemorativo del lieto evento. Chi compilò il libro prezioso si indugia a riguardare, come viandante che ha raggiunta la mèta, il disagiabile cammino percorso dalla Biblioteca, a partire dal momento in cui dovette porre il piede nelle anguste, ma a lei non convenienti aule della reggia dei Dogi. Dalla oggettiva esposizione delle vicende topografiche dell'istituto, il lettore, meglio che da qualsiasi altra dimostrazione, può comprendere quanto provvidenziale, non pure per la conservazione del

differenti da quelle di un secolo addietro.

E dal confronto con le condizioni di un passato, che si è chiuso pur ieri, balza evidente tutta la comodità e tutto il vantaggio dello stato presente della Biblioteca, tutta la convenienza di quell'adattamento, che solo il tenace volere di Salomone Morpurgo, animato da una bella fede nella bontà dei risultati ultimi, riuscì a tradurre nella realtà, nonostante le infinite traversie e le difficoltà dell'impresa.

A lui ed ai suoi due valorosi cooperatori ci piace

rinnovare oggi il plauso che accolse l'opera, compiuta or fa un anno con una celerità e con una preparazione ammirevoli; e ci piace rinnovarlo accresciuto delle lodi per la splendida pubblicazione che ci sta dinanzi, la quale, mentre a quell'opera pone il più degno suggello, rivela anche l'intelligente ed amoroso zelo, che gli uomini egregi preposti alla Marciana, pure in mezzo alle faticose cure del materiale riordinamento della suppellettile li-

gimento topografico, che la Biblioteca ebbe durante il secolo scorso nel Palazzo Ducale medesimo, degli accidenti che accompagnarono i consecutivi ampliamenti, dei pericoli corsi, dei danni patiti dalle raccolte librarie. E se quella prima monografia opportunamente rivede qui la luce, come in propria sede, pur dopo esser stata pubblicata fin dall'aprile 1905 nella *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, in occasione della solenne riapertura della Marciana,



SALA BESSARIONE, DESTINATA ALLA CUSTODIA DEI CODICI E ALLA ESPOSIZIONE DEI CIMELII.

braria, hanno voluto e potuto dedicare ad illustrazione della storia del glorioso istituto.

Dopo i discorsi inaugurali del Sindaco di Venezia, conte Grimani, del Sottosegretario di Stato per la Pubblica Istruzione, on. Rossi, del bibliotecario Morpurgo, e prima della diligente bibliografia del dott. Levi, che compie il volume, il dott. Giulio Coggiola pubblica un'ampia trattazione storica retrospettiva. A riscontro della sua bella ed esauriente monografia *Dalla Libreria del Sansovino al Palazzo Ducale*, che è il racconto documentato di quel doloroso episodio della vita della Marciana che ricordammo testè, il Coggiola pone la narrazione, pure desunta dagli atti ufficiali, dello svol-

nuova affatto e ricca di interesse riesce poi la parte successiva, che forma quasi il primo capitolo di una più diffusa trattazione intitolata *Dal Palazzo Ducale alla Zecca*, e contenente, oltre i cenni sulla storia topografica della Marciana nel Palazzo Ducale, anche i dati statistici sul trasferimento del 1904, offerti dal bibliotecario Morpurgo, insieme con una relazione compiuta e perspicua dell'attuale assetto della Biblioteca.

Curioso e doloroso è il seguire passo passo il cammino invasore delle raccolte marciane per le varie aule del Palazzo Ducale, malamente e scarsamente utilizzabili come magazzini di volumi, l'assistere agli inevitabili loro smembramenti, esiziali



INGRESSO ALLA BIBLIOTECA NEL PALAZZO DELLA ZECCA  
DALLA QUINTA ARCATA DELLA LIBRERIA VECCHIA.

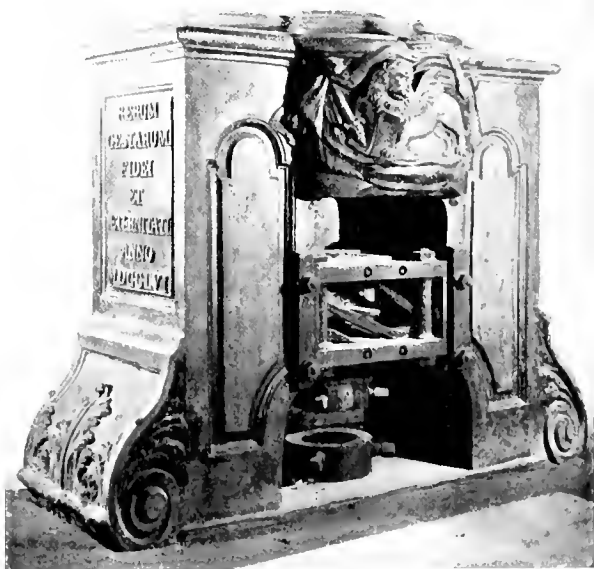
all'ordine e all'uso pubblico della suppellettile libraria, il sentire enumerate le minacce incombenti ai volumi preziosi, il pregiudizio che ad essi portarono talora e le intemperie e il fuoco e le adunche mani di pericolosi *amatori*. « Quattro piani  
« del vastissimo edificio impegnati dai li-  
« bri, e in questi quattro piani non locali  
« sovrapposti e raggruppati convenientemente, ma sparsi e talora situati agli  
« estremi angoli opposti, ecco le condi-  
« zioni venutesi mano mano formando  
« per il rapido aumento del patrimonio  
« librario e insieme, per il durare e il succedersi di uffici e di istituti in sale  
« e stanze incuneate, a così dire, nel corpo  
« della Biblioteca, che pur di continuo si  
« estendeva ». E quasi non bastasse questo, vi si aggiunsero i restauri frequentissimi ed estesi di varie parti del Palazzo Ducale, che obbligarono al mutamento continuo di intere sezioni di volumi, le quali,

poi, dal canto loro, andavano con l'ingente carico a inacerbire altre piaghe dell'antico e malato edificio.

Ma l'evidente incompatibilità fra l'ospite e l'ospitato non bastò, per troppo lungo periodo di tempo, a determinare quel provvedimento che da parecchi anni era apparso come l'unica soluzione possibile ai preposti alla Biblioteca.

Ci vollero avvenimenti davvero straordinari, ci volle l'ultimo potente monito venuto dalle vetuste mura, con segni evidenti che non bisognava attendere più oltre, perchè gli indugi venissero troncati. Una legge del 1900 assegnava alla Marciana il Palazzo della Zecca e i mezzi per adattarvi; e compieva così i voti della cittadinanza veneziana, che giustamente gelosa della conservazione del Palazzo dei Dogi, che è il rappresentante, per così dire, di tutta la gloriosa sua storia, non voleva per questo vedere allontanata dal centro di San Marco e non degnamente collocata la Biblioteca, cui legavano a quel centro vincoli tradizionali non dimenticabili.

E la Zecca, la robusta mole sausovienesca, a quattro anni di distanza da quella legge (lungo spazio di tempo che occuparono le lungaggini burocratiche e le inevitabili polemiche e opposizioni, contro le quali si abbatte, da noi, ogni migliore impresa), accolse con lieti auspici la Marciana e le offerse, dopo tante e così gravi traversie, un sicuro porto di pace.



TORCHIO IN BRONZO PER MONETE, DELL'ANTICA ZECCA,  
TUTTORA NEI LOCALI DELLA MARCIANA.

Il felice accordo che unì nella compilazione del disegno di adattamento la Direzione della Marciana e l'Ufficio del Genio Civile, incaricato dei lavori (e una parola di sincera lode va qui diretta alla valente quanto modesta opera dell'ing. Alessandro Inselvini), quel felice accordo ha prodotto risultati bibliotecnici che sarebbe stato soverchio pretendere in un edificio destinato originariamente a un uso tanto diverso.

La Biblioteca ha provveduto in maniera quasi perfetta a tutti gli organismi del servizio pubblico, così che non riuscirebbe facile pensare a mutamenti, anche piccoli, che non turbassero quell'ottima disposizione, lungamente studiata ed attuata con esito soddisfacentissimo; essa, inoltre, ha ottenuto una ripartizione e un assestamento di tutto il materiale librario, che le più competenti autorità bibliotecniche hanno sinceramente e caldamente approvato.

Ma, ciò nonostante, la Marciana non ha compiuto intero il suo cammino; e un sentimento quasi di dovere incompiuto preme sull'animo delle valenti persone che ad essa sono preposte. Quando, dopo i memorandi allarmi del 1898 sui pericoli del Palazzo Ducale, la Zecca fu concordemente indicata come ottimo asilo alla Biblioteca, la Direzione di questa non potè che associarsi di cuore alla proposta, la quale rappresentava, in quel momento, lo scioglimento più sicuro e più rapido del

difficile problema. Ma caldeggiando il pronto passaggio alla realtà della proposta stessa, non abbandonava la Direzione della Marciana l'aspirazione che doveva stare in cima alle altre tutte. Anzi nel provvedimento medesimo, adottato per ragioni urgenti di opportunità, trovava quella aspirazione il suo fondamento migliore per il futuro. E su quel fondamento tarda ormai agli interessati erigere il nobile edificio, che hanno con amorosa cura diviso. Oltre le ragioni inoppugnabili della storia i motivi bibliotecnici si affacciano. I confini della Zecca, sebbene non angusti per ora alle raccolte marciane, si presentano, tuttavia, come non troppo remota minaccia ai necessari e naturali ampliamenti di quelle. Ma alla fabbrica della Zecca è contigua, per fortuna, la fabbrica sorella, la splendida Libreria del Sansovino, che ora forma parte del Palazzo Reale. Un comodo corridoio unisce i due edifici e solo li disgiunge una semplice porta in mattoni. Verso la prima illustre sua sede si appuntano dunque adesso i desideri più vivi della vetusta Biblioteca di San Marco, la quale sa che a tempo opportuno non le mancherà soccorritrice la liberale protezione di Chi, con animo ugualmente sovrano, sa attenuare nazionali sventure e onorare la feconda attività materiale e intellettuale di questa nuova Italia.

Moniga del Garda, 30 maggio.

POMPEO MOLMENTI.



MASCHERONE  
DEL CANCELLO  
D'INGRESSO



VAL MAROZ.

## LUOGHI ROMITI: CASACCIA IN VAL BREGAGLIA.



**O**gni estate uno stuolo sempre più numeroso di passeggeri sale dalla Lombardia all'Engadina, attrattivi dalla fama delle bellezze che la natura ha prodigate in quell'alta valle pianeggiante, dove l'Inn appena sceso dai fianchi del Longhin pare si riposi in una serie di ridenti laghi; ve lo attraggono anche le comodità e raffinatezze della vita moderna lassù radunate ed infine una potente dominatrice di volontà..... la moda. S'incrociano con altro stuolo, pur numeroso, di forestieri che dai soggiorni estivi della vallata alpina scendono a visitare il lago di Como, prediletto dagli stranieri. L'una e l'altra corrente <sup>1</sup>

percorre la valle Bregaglia (*Bergell* dei Tedeschi), l'alta valle della Mera dalle pendici del Septimer e del Maloja fino a Chiavenna. Non gioverebbe certo descrivere la pittoresca vallata ormai tanto conosciuta, percorsa dalla posta svizzera, da vetture d'ogni sorta, da *turisti* pedestri col loro sacco sulle spalle, da ciclisti che la rimontano appiedati o la discendono di volata.....; mancano, al di là del confine, automobili e motocicli: il Canton Grigioni ha bandito dalle sue strade questi veicoli dall'andatura troppo ardita. Accontentiamoci perciò di un modesto posto sulla diligenza, se non vogliamo ricorrere al più economico e primitivo mezzo di locomozione. Da Chiavenna la via si eleva tra le vigne che s'inerpicano sulle falde dei monti, poi tra rigogliosi castagneti fino a Castasegna, confine

<sup>1</sup> Si calcola il movimento d'un anno a 1200 viaggiatori pedestri e 8000 cavalli.



NOSSA DONNA E ANTICO CASTELLO.

(Fot. Carlo L. Rusca).



CASTELMUR.

(Fot. Carlo L. Rusca).

politico, fino a Promotogno, dove la valle è quasi strozzata in una forra in fondo alla quale scorre tumultuosa e spumeggiante la Mera.

Più innanzi l'aspetto della valle diventa alpestre: i castagni cedono il posto agli abeti, la cui densa,

scura macchia fa spiccare il verde dei pascoli digradanti dai monti e cosparsi di baite; al disopra le vette pietrose si innalzano sopra i nevai.

Una serie di villaggi, Stampa, Borgonovo, Vicosoprano, poi la via sale serpeggiando in un bosco



GHIACCIAIO DEL FORNO.

(Fot. Carlo L. Rusca).



d'abeti fino a sboccare all'aperto in un piano che prende il nome dall'ultimo paesello della vallata, Casaccia, là dove l'Ordlegna, che scaturisce dal ghiacciaio del Forno, si getta nella Mera scesa

dalla ripida parete sulla quale si inerpica, con sedici risvolte, la comoda via carrozzabile che nello scorso secolo ha sostituito la mulattiera, della quale ancora si vedono tratte.



CASCATA DELLA MERA.

(Fot. G. Calcaterra).

precipitosa dalle balze del Septimer per valle Maroz.

Siamo al bivio di due passi alpini: l'antica, famosa via mulattiera del Septimer, ormai abbandonata, e la nuova, frequentatissima del Maloja. Seguendo questa per una breve salita si entra in un'altra conca, *Più la Folla*, sbarrata in fondo

È Casaccia un villaggio d'una ventina di case ove dimorano un centinaio d'abitanti. La doppia corrente che sale all'Engadina o discende al piano, non vi si arresta: quella popolazione montana nei brevi mesi d'estate si vede passare dinanzi tutta quella varietà di gente d'ogni paese senza che ne



PONTE SULLA MERA.



PIANO LA FOLLA E TORRIONE DEL MALOJA.

(Fot. G. Calcaterra)



CAPRILE IN PIAN LA FOLLA.

(Fot. G. Calcaterra).



IL MONTE SALACINA DA PIAN LA FOLLA — TORRENTE ORDLEGNA.

(Fot. G. Calcaterra).

sia turbata la sua calma abituale. Abbastanza agiata, par quasi schiva, per indifferenza o per dignitosa compostezza, di attrarre il forestiero, al quale altrove si suol dare caccia accanita e proficua, mentre qui solo convengono poche famiglie che desiderano un soggiorno semplice e tranquillo.

Ma non sempre furono tranquille queste regioni: le lotte politiche e religiose si fecero sentire anche

del forestiero, poichè la via vi passa accanto. Era l'antica chiesa dedicata a San Gaudenzio, l'evangelizzatore della vallata; ai tempi della Riforma nel 1522, la vigilia della festa dell'Ascensione, nella quale numerosi solevano accorrere i pellegrini all'ultima chiesa rimasta al culto cattolico nella vallata, alcuni riformati, non senza opposizione, strapparono le immagini e gettarono nel torrente



VEDUTA DI CASACCIA.

(Fot. G. Calcaterra).

quassù; l'eco se ne è spenta da gran tempo, nessuna tradizione le ricorda a questa popolazione che vive contenta del suo stato presente: appartiene politicamente al Canton Grigioni e professa il culto riformato.

Tracce materiali di quei tempi trascorsi rimangono però ancora nelle rovine dei castelli ed i nomi stessi dei luoghi richiamano memorie di armi.

Poco oltre Casaccia le rovine di una chiesa avranno attirato forse per un istante l'attenzione

le supposte reliquie di San Gaudenzio, pare per comando di Vergerio. La vecchia chiesa servì fino al XVIII secolo per cerimonie funebri, finchè, costruito il cimitero presso la nuova chiesa riformata nel centro del paese, venne lasciata in abbandono. La volta rovinò ed ora rimangono solo le muraglie che ricingevano il tempio, ma pure presentano interesse artistico e pittoresco, oltre a quello dei ricordi storici. Le alte e strette finestre ad arco acuto della parete a levante e quella circolare sopra la porta mostrano le tracce di una elegante

ornamentazione gotica a trafori; la porta è pure di stile gotico. Nell'interno cresce rigogliosa tra le macerie una vegetazione di pruni e di rovi. Dai pilastri delle pareti si vedono le imposte degli archi a sesto acuto che dovevano slanciarsi a sostenere la copertura e la curva ne è tracciata sulla parte interna della facciata, come su quella esterna

che i maggiorenti, dei quali flagellava i vizi, l'abbiano denunciato al rappresentante del governo imperiale romano nella valle; una cappella segnò il luogo del martirio: ma poi sorse il tempio gotico del quale si trova menzione prima del 1000 in una bolla papale come « ecclesia sancti Gaudentii ad pedem Septimi ».



UNA VIA DI CASACCIA.

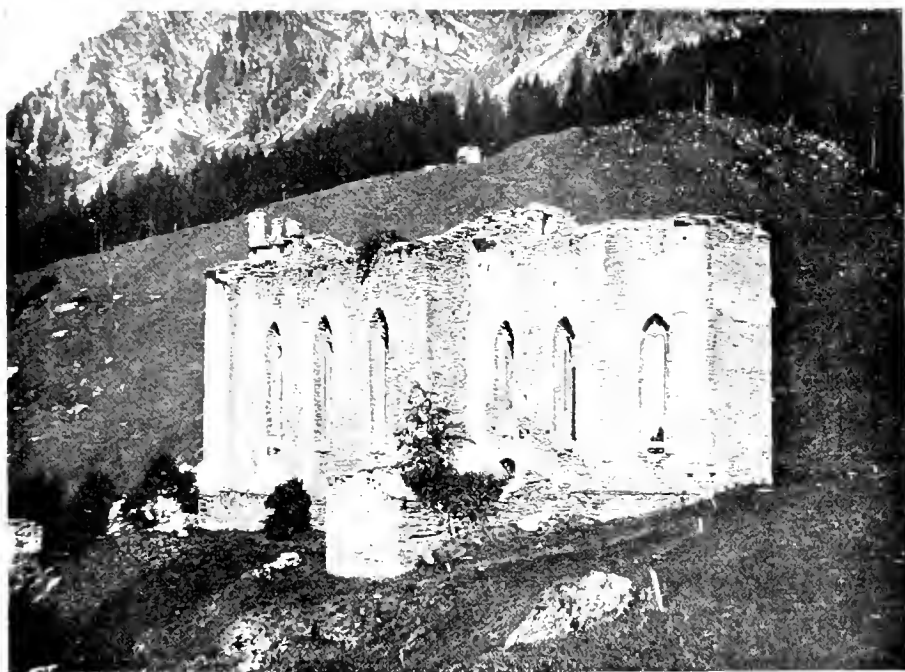
(Fot. G. Calcaterra).

si vedono le tracce di un pronao a tre archi. Un sarcofago spezzato è sorretto da mensole nell'abside del tempio ed ancora la scorsa estate vi si rinvenne un cranio ed altre ossa umane. Un ripristino della chiesa non sarebbe troppo arduo e potrebbe essere gradito a molti: elegante riescirebbe il tempio ricostruito; gli mancherebbe forse il fascino misterioso che emana da quelle rovine abbandonate all'invadente vegetazione.

San Gaudenzio, vescovo di Novara e Vercelli, venne quassù a portare il cristianesimo dopo l'editto di Costantino e vi incontrò la morte; pare

Pare vi fosse annesso un ospizio, ed un convento esisteva di certo a Casaccia: un modesto calzolaio scavando sotto la sua casupola ne ha rintracciato le muraglie, sepolte a quanto pare da una delle frane che rovinarono il villaggio nei secoli XVI e XVII. Trovò nello scavo anche interessanti intagli in legno che evidentemente appartenevano al chiostro: l'opera di quell'artigiano meriterebbe di essere incoraggiata.

L'ultima disastrosa frana ebbe luogo nel 1834; dell'antica torre di vedetta che sovrastava al villaggio solo rimane una rovina, il *Turrasc*.



ROVINE DI S. GAUDENZIO — ABSIDE E FIANCO.

(Fot. G. Calce terra)



ROVINE DI S. GAUDENZIO.

(Fot. G. Calce terra)



Anche presso il giogo del Septimer si vede un edificio rovinato, l'antico ospizio di San Pietro, *Xenodochium Sancti Petri*, del quale si parla fin dall'825 e che servì di rifugio fino al 1840.

anzitutto all'elemento più essenziale, le vie di comunicazione. Desta meraviglia il percorrere ancora oggi la via romana che s'inerpica sul fianco del monte fiancheggiando la cascata della Mera. Enormi



ROVINE DI S. GAUDENZIO -- INTERNO DELL'ABSIDE.

(Fot. G. Calcaterra).

Ma se qualche avanzo d'architettura religiosa e militare ha lasciato l'età di mezzo, orme grandiose qui troviamo della civiltà romana. Quel vasto organismo politico e militare, al suo duplice scopo di assoggettare i paesi e di amministrarli, pensava

pietre squadrate ne formano l'orlo verso la valle e di grosse pietre è lastricata la strada stessa; ha già sfidato venti secoli ed è ancor salda oggi dopo più di mille e cinquecento anni da che si sfasciò l'impero di Roma.





ROVINE DI S. GAUDENZIO — LA FRONTE

(Fot. G. Calcaterra).



ROVINE DI S. GAUDENZIO — INTERNO.

(Fot. G. Calcaterra).

I Rezii, primi abitanti della valle, pare fossero di origine etrusca ed oggetti di etrusca fattura si trovarono in diversi punti della valle stessa: quando la dominazione romana si estese fino in queste valli, quelle popolazioni montanare furono ricacciate nelle montagne a settentrione, donde scesero sovente a devastare questo paese che era stato il loro, spingendo talvolta le loro incursioni fino al lago di Como: ma nel 15 a. Cr. il paese era definiti-

questi passi della Rezia ebbe cura speciale dando loro più stabile assetto? Da Castelmur (*Castellum ad murum*) il valico conduceva a *Bivium* o *Stebulum* (Bivio o Stalla), dove si congiungono le vie del Septimer e dello Julier. Possiamo figurarci le legioni di Druso che marciano su questa via alla volta della valle del Reno per combattere i Germani. Un delicato poeta che dalla nativa Chiavenna sale volentieri a questi gioghi, evoca con immaginosa



VEDUTA DI CASACCIA DA S. GAUDENZIO.

(Fot. G. Calcaterra).

vamente sottomesso a Roma, dopo un'aspra e lunga lotta contro quei montanari gelosi della loro libertà. I vincitori ad assicurare la conquista edificarono castelli: il nome di Spluga, che ricorre in parecchi luoghi, deriva da *specula*=vedetta; ma la miglior opera, militare e civile insieme, fu la strada, decretata da Augusto, che da Como per Chiavenna (Claveunna), lateralmente al passo dello Spluga, conduceva fino a Coira (*Curia Rhaetorum*) attraverso il Septimer — *Septimus Mons*. — Ebbe tal nome perchè settima tra le cime, incominciando da oriente, che separano la *Pro Gallia* dalla *Rhaetia*? oppure dall'imperatore Settimio Severo, che di

parola quegli antichi rumori di guerra; egli sente

... in grembo ai monti svegliarsi diane di guerra  
squillate già da barbare fanfare <sup>1</sup>.

Ma la via che aveva servito agli eserciti romani conquistatori fu calcata dalle orde barbariche che scendevano dal nord: ai Goti succedono i Franchi: nel periodo feudale primeggiano qui le famiglie dei Salis, dei Planta, dei Castelmur: vuolsi che la famiglia Torriani derivi il suo nome dai Della Torre di Milano qui rifugiatisi. Non è questo il luogo per tessere la storia della vallata; basterà

<sup>1</sup> G. BERTACCHI: *Maloja d'Inverno*.

accennare all'invasione degli Spagnuoli che nel 1621 misero a ferro e fuoco Castasegna, Bondo e Promontogno, lasciando dietro a sè la carestia e la peste ed alle scaramucce tra Francesi ed Austro-Russi nel 1799.

con un vicesindaco; particolare curioso: l'ufficio del sindaco è compensato con cento lire all'anno, mentre gratuito è quello del segretario. Il comune possiede pascoli e boschi, col reddito dei quali ed una lieve tassa, può sopperire alla spesa per la



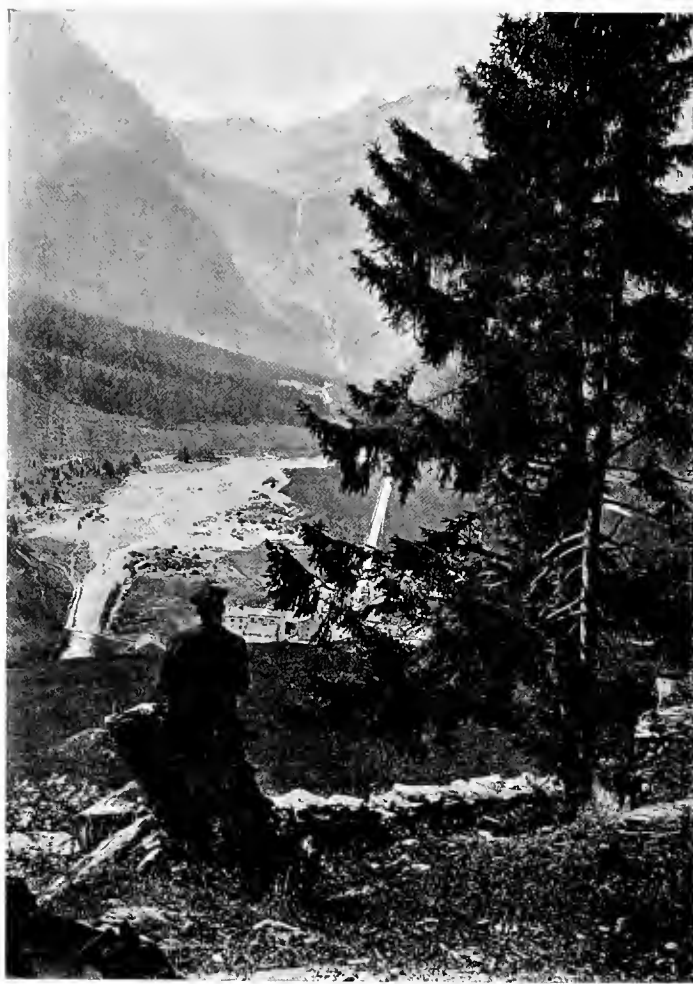
STRADA ROMANA DEL SEPTIMER.

(Fot. G. Calcaterra.)

Abbandoniamo col pensiero le visioni di un triste passato e volgiamo lo sguardo intorno alla bellezza ansera di questa natura alpestre che ci ispira un senso di pace, di tranquillità, come tranquilla nella modesta sua vita è questa buona popolazione. La piccola comunità di Casaccia è retta da un sindaco

scuola, aiutato in questo dal Governo, ed alla manutenzione delle strade.

La popolazione, come in tutta l'alta val Bregaglia (*Ob-Porta*), parla una varietà di dialetto italo-romancio, detto appunto il *bregagiotto* o *bragaiot*, ma come lingua si serve dell'italiano, benchè in gran parte conosca anche il tedesco. Iscrizioni



L'ALBIGNA DALL'ALTIPIANO SOPRA CASACCIA.

italiane o latine, per lo più di senso religioso o morale, si leggono sulle porte di quasi tutte le case; alcune ricordano chi eresse quella abitazione « per grazia di Dio »; altre ammoniscono chi ne varca la soglia sulla incertezza dell'avvenire. Si possono leggere detti sentenziosi: « Prius intellige deinde ad opus accede. » Ma non mancano epigrafi spropositate che hanno una ingenuità non priva d'attrattiva:

Lassia cha pensi i cassi soi giaschuni  
Saggace schaltro e chiuso il chor conserva.  
Non schriyar, parla pocco, il tuto osserva.  
Credi in Dio sollo nè ti fidar di alchuni,  
Chi non fa chosi non può vivar al tempo dogi.

Gerani e garofani sul davanzale delle piccole

finestre rallegrano nell'estate quelle antiche case dal tetto sporgente coperto d'ardesie; all'interno le camerette dalle muraglie rivestite di legno fanno pensare alle lunghe serate d'inverno, quando i cacciatori raccontano le loro prodezze all'uditorio raccolto intorno alla stufa, mentre fuori turbinava la neve. E cacciatori son tutti questi montanari; chi si accontenta di prender le marmotte, delle quali si ode il fischio caratteristico nel silenzio dell'alta montagna dove scavano le loro tane, chi, più ardito, s'arrampica per colpire l'agile camoscio. Si tramandano i nomi dei più forti campioni: curioso documento è un attestato di testimonianza oculare rilasciato nel 1837 dall'autorità del paese a due

cacciatori che in un sol giorno uccisero l'uno quattro e l'altro cinque camosci, riportandone i corpi sulle spalle:

« Il suottascrib po attester avair vis cum egens  
« ögls its chatscheders Gianotti e Soldani ariver  
« in Plata-Fex, purtand ün quattar e l'oter tchincl  
« chamuotsch ch'els avavan schlupeto taunter  
« Roseg e Fex. Cito qui sopra, in fede,

I. P. Darisch. »

E poichè abbiamo raccolto questo certificato nella sua forma originale, vogliamo riportare anche un saggio di poesia dialettale togliendolo dall'opuscolo del D.r Lechner (*Das Thal der Maira*, Samaden, 1903) che ci ha fornito altre notizie. Appartiene ad un lavoro drammatico in cinque atti di un poeta della valle, Giovanni Maurizio, persona assai stimata che coprì cariche pubbliche, fu poi professore di lingua italiana alla scuola cantonale di Coira e morì nel 1885; porta il titolo: « La « Stria, ossia i Stinqual de l'amur, tragicomedia « nazionale bragaiota. Quädar dii costüm da la « Bragaja ent al secul XVI. »

Questa « Strega » o « Malizie dell'amore » venne rappresentata con successo a Vicosoprano, Stampa, Samaden. I personaggi parlano il dialetto dell'alta o della bassa valle, secondo che appartengono

all'una od all'altra parte, ed i dialoghi sono intramezzati da monologhi italiani.

Ecco un saggio facilmente intelligibile :

I vieil quintävan ca ent i temp passä  
In quella ciäsa al steiv'ün cürä,  
Ca qualchì voltas tuleiv al plaseir,  
Da farmär sü la sträda i passageir;  
Ca, sa ün vea vargot<sup>1</sup>, ai dumandäva,  
Da chi cia l'era; e sa quel raspondeva:  
Quel lö l'è nostro e vostro ser cürä,  
Sì's cuntantäva d'an tór la mitä.  
Ma sa dai an fär part varün nagäva,  
Al tulea tüit e la gent al mazäva.  
Ma ca dopo la mort, lö drè in quii lög  
Al va girand da nötg, e'l but or füc  
Da la bocca e di öil, e per più pena  
Al gira trascinand üna catena.

Ma ecco che il sole tramonta dietro il pizzo Campo; i suoi raggi, che dianzi illuminavano ancora la imponente cascata dell'Albigna, ora indorano solo le nevose cime di Castello e di Cantone, e più lontano si posano un'ultima volta sulla tagliente cresta del Badile.

I monti di ponente proiettano le loro grandi ombre nella valle; un freddo vento foriero dell'autunno scende da Maloja, addensando le nubi. Prendiamo posto sulla diligenza: addio Casaccia, addio Bregaglia!

RODOLFO RUSCA.

<sup>1</sup> Aveva qualcheduca.



L'ALBIGNA DA CASACCIA.

(Fot. G. Calcaterra).

## APPLICAZIONI SCIENTIFICHE:

### LA CHIMICA E GLI ALIMENTI - LA FISSAZIONE DELL'AZOTO ATMOSFERICO.



A restituzione al suolo degli elementi necessari alla vegetazione che gli vengono sottratti in massima parte per l'alimentazione del genere umano, o direttamente con vegetali o con foraggi destinati agli animali da carne, è una delle questioni economiche di maggior importanza che siensi sollevate nella seconda metà del secolo XIX e delle quali all'età nostra spetta la risoluzione. Si tratta di assicurare alle sempre crescenti popolazioni che si addensano nelle regioni più civili del mondo gli alimenti necessari ad un costo compatibile coi salari percepiti dalla grande maggioranza degli operai. I residui animali bastavano un tempo alla concimazione richiesta dai bisogni di una popolazione sparsa, prevalentemente agricola, abituata a scarso e gramo nutrimento; il moltiplicarsi dei grandi centri abitati non da produttori ma da consumatori di sostanze alimentari, i quali richiedono maggiore e migliore nutrimento, fece sì che quei concimi naturali divenissero quasi una quantità trascurabile rispetto alle esigenze sempre maggiori della coltivazione, anche quando si potessero completamente utilizzare i rifiuti di quei grandi centri. Di pari passo con questo mutamento nelle condizioni delle società più progredite, la

scienza, da Liebig in poi, veniva in sussidio all'agricoltura, determinando gli elementi che ogni coltivazione toglie al suolo e dei quali occorre reintegrarlo perchè non si esaurisca la sua produttività: donde l'impiego sempre più crescente dei concimi artificiali o chimici, come si suol dire volgarmente.

Per quello che riguarda i sali minerali e particolarmente i fosfati, tanto necessari alla formazione scheletrica dell'uomo e degli animali, si trovò modo di supplire alla troppo scarsa quantità che si ricava dalle ossa degli animali, colla scoperta di estesissimi giacimenti di fosfati naturali, specie di calce, in molte parti del globo: per non dire della Spagna, la Florida, l'Algeria e la Tunisia hanno depositi che non accennano ad esaurirsi se non in un lontano avvenire e si ha la certezza che vi si potranno all'evenienza sostituire altre fonti. Apposito trattamento converte quei minerali in superfosfati solubili, assimilabili dalle piante.

Rimaneva il problema più importante, quello degli elementi azotati che dobbiamo restituire al terreno.

L'atomo di azoto ha un modo di comportarsi abbastanza bizzarro. Nelle combinazioni che forma con altri elementi è estremamente attivo ed instabile, vorremmo dire irrequieto, e da quelle combinazioni derivano sostanze di varia, ma notevole utilità, talora anche pericolose, sempre potenti nel bene o nel male, giammai inerti. Troviamo tra di esse i più delicati profumi e composti dall'odore disagiata, mentre nei derivati d'anilina abbiamo i più splendidi colori per tingere le stoffe; l'azoto entra componente nei medicinali più efficaci, come nei più mortali veleni, quale l'acido prussico, nelle ptomaine, nei prodotti esplosivi, come la dinamite od il fulmicotone; nell'acido nitrico scioglie i metalli, come cianuro serve all'estrazione dell'oro, in svariatissimi modi minaccia o serve l'umanità. Le sostanze azotate sono attive appunto perchè quell'atomo è sempre pronto a fuggire da un connubio ad un altro. Ma l'importanza di questa sua « labilità » come componente, la riscontriamo soprattutto in relazione alla vita. Pel passato si solleva attribuire al carbonio la qualifica di elemento vitale per eccellenza, ma un più intimo esame ci dice che il carbonio negli organismi rappresenta

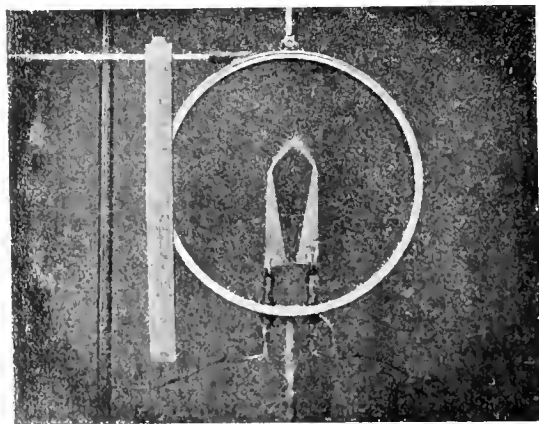


FIG. 1. — UNA FIAMMA DI AZOTO.



più che altro il substrato fisico, il materiale costruttivo e cementizio, oppure, come nei grassi e negli idrocarburi, il combustibile da abbruciare per mantenere l'energia, ma l'elemento attivo, *vitale*, la molla eccitatrice del protoplasma, che porta con sé quel continuo adattamento alle condizioni esterne che chiamiamo la vita, è il versatile irrequieto azoto; dovunque vi è qualche cosa che vive noi lo troviamo. Sembra che la materia vivente costituisca un grande plasma instabile, nel quale l'azoto coll'ossigeno da una parte e l'idrogeno od il carbonio dall'altra, fa passare continuamente le molecole dell'organismo per le molteplici relazioni di accrescimento e decadenza. La labilità della sostanza vivente è dovuta all'azoto e come si è detto « non vi è pensiero senza fosforo », si può dire più propriamente « nessuna vita senza azoto ».

Eppure questo nitrogeno che, combinato con altri elementi, è così energico ed utile, quando è libero, isolato, è un gaz pigro, inerte, al punto di aver meritato questo nome di azoto che significa privo di vita o contrario alla vita! In questo stato libero è uno degli elementi che più abbondano sulla superficie del globo: costituisce i quattro quinti dell'aria atmosferica, mentre possiamo dire che sotto ogni metro quadrato di suolo stanno in media ben settanta tonnellate di azoto. Chimicamente parlando è *quasi* inalterabile, benchè quel « quasi » abbia per noi una grande importanza. Pochissimi metalli, quali il calcio ed il magnesio e pochi composti metallici, si possono far combinare con esso. Tuttavia noi troviamo che dei microrganismi, dei batteri (« microbi nitrificanti » come son detti) hanno nei loro corpi minuscoli dei laboratori ove l'azoto si unisce ad altri elementi, sebbene noi ignoriamo il meccanismo di questo processo. Ancora noi troviamo che il fulmine può far combinare l'ossigeno e l'azoto dell'aria, formando sulla via che percorre dell'acido nitroso o dell'ammoniaca per reazione col vapore d'acqua. Ma all'infuori delle piccole quantità che vengono così *bruciate* e tolte all'aria, tutto l'immenso oceano di azoto atmosferico nel quale viviamo, si mantiene, in senso chimico, nell'inerzia più assoluta.

L'azoto unito ad altro elemento qualsiasi si dice « fissato », in opposizione a quello « libero », quale lo troviamo nell'aria e in questo articolo si vuole appunto dar notizia dei moderni tentativi per risolvere il problema di trasformare su vasta scala l'azoto libero, inerte ed inutile, in azoto fissato, attivo ed utile. Questo problema è di un'importanza immensa per tutto il mondo; basti il dire che dalla sua risoluzione dipende l'allontanare dall'umanità lo spettro minaccioso di un'ineluttabile carestia che, ove altre risorse non si trovassero, condannerebbe intere popolazioni a morire di inazione.

Noi dobbiamo continuamente rinnovare quell'azoto del quale facciamo uso di continuo; per questo noi lo « mangiamo » sia sotto forma di nutrimento animale che come prodotto di vegetali, per esempio

nel pane di frumento; tutto questo azoto vien preso dal suolo, che alla sua volta lo ha avuto dall'aria con lenta accumulazione per mezzo delle piogge, dai fulmini di milioni di temporali, oppure con una lenta trasformazione per mezzo di miliardi di organismi nitrificatori in un tempo che rispetto a noi si può dire infinito. Ma anche all'infuori degli alimenti, l'azoto occorre per molte sostanze delle quali facciamo uso nella nostra civilizzazione: un colpo di cannone disperde l'azoto che centinaia di milioni di microbi hanno accumulato.

Abbiamo già visto come il concime animale siasi

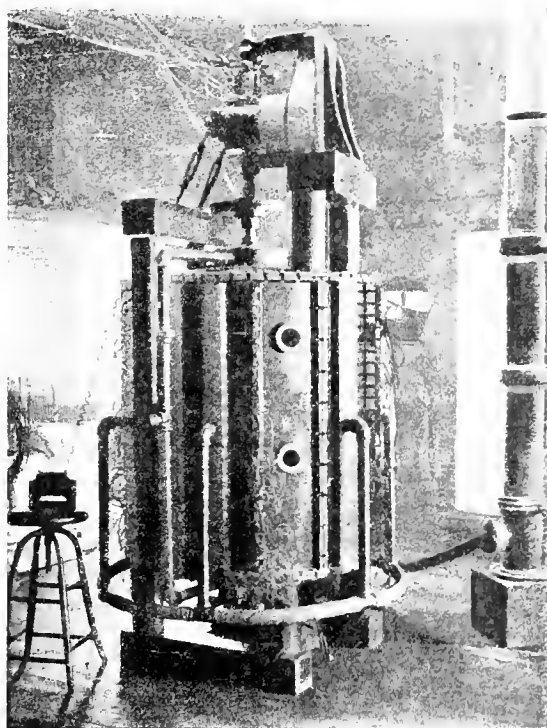


FIG. 2. — VEDUTA ESTERNA DELLA CAMERA PER L'OSSIDAZIONE ELETTROLITICA DELL'AZOTO.

presto reso insufficiente a restituire alla terra la sempre crescente quantità di azoto che le viene sottratta per uso dell'umanità. Un primo surrogato si trovò in una sostanza, pure di origine animale, il guano del Perù, prodotto dagli escrementi e dai resti di uccelli marini: questo materiale conteneva l'azoto fissato sotto la forma di un 20,00 d'ammonio: diciamo « conteneva », perchè mentre nel 1856 si consumavano 50.000 tonnellate di guano, ora è ridotto quasi a nulla: l'abbiamo « mangiato » tutto.

Un secondo materiale fertilizzante impiegato è il solfato ammonico ottenuto come prodotto secondario nella distillazione del cetrane di carbon fossile. Nel 1900 la produzione mondiale di solfato



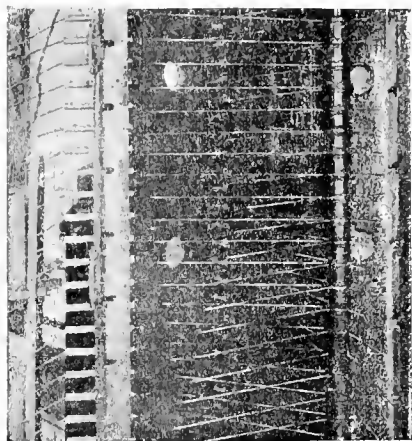


FIG. 3. — VEDUTA INTERNA DELLA CAMERA D' OSSIDAZIONE, AL RIPOSO.

ammonico fu di 500.000 tonnellate, per il valore di circa cento milioni di lire. Ma è una quantità che non possiamo accrescere a nostro piacimento, giacchè tanto e non più possiamo averne come capomorto dalle distillerie di catrame, mentre non si può pensare ad una fabbricazione diretta, troppo costosa: e questa produzione non basta alla centesima parte dei bisogni di madre terra.

Vi è al presente solo una sostanza, la terza, della quale si possa far uso su vasta scala pel consumo mondiale di concime azotato; è, come è noto, il nitrato di soda o salnitro del Cile, che si trova allo stato nativo in una ristretta zona tra la Cordigliera delle Ande e le colline costiere, una regione senza piogge, dove da età immemorabili ha continuato ad accumularsi nel suolo l'azoto atmosferico ed a convertirsi in nitrato per mezzo degli organismi nitrificatori combinandosi colla soda: la cristallizzazione di questo nitrato ha continuato fino a che la famiglia umana venne a farne insistente ricerca. Nel 1860 i depositi di salnitro del Cile diedero 68.500 tonnellate, 182.000 nel 1870, 225 mila nel 1880, 1.025.000 nel 1890, 1.453.000 nel 1900, con un aumento negli anni successivi di 30.000 tonnellate all'anno. Della quantità prodotta nel 1900 pel valore di 135 milioni di lire, un quarto venne impiegata negli svariati composti azotati che occorrono alla nostra civiltà e per tre quarti dall'agricoltura per accrescere la produzione degli alimenti.

Così l'agricoltura europea ed americana, nonché molte industrie, dipendono completamente da una sottile striscia di terra nel Sud America e dal beneplacito dei « Re del Nitro » che la posseggono: se la piccola repubblica dovesse chiudere le porte all'esportazione, ne seguirebbe la carestia a breve

scadenza. Ma ciò che è ben peggio si è che pel salnitro avverrà inevitabilmente quello che già avvenne pel guano. *Continuando le condizioni presenti* e la sempre crescente misura dell'esportazione, tra una ventina d'anni i depositi del Cile saranno esauriti; verso il 1925 non vi sarebbe più nitrato di soda e qualche anno più tardi la carestia assalterebbe i paesi più civili. Però la frase « *continuando le condizioni presenti* » contiene la chiave della questione: perchè dovrebbero continuare? Noi abbiamo nell'aria una immensa, inesauribile riserva, più di 80.000 tonnellate sopra ogni ettaro di suolo. Questo è azoto libero e si domanda azoto fissato: ma se l'uomo deve fissare l'aria vagabonda nella sua propria sostanza corporea e nelle sostanze che sono gli strumenti del progresso, egli vi riuscirà certamente e dentro quel quarto di secolo che è il margine concessogli. Vediamo il cammino fatto per la risoluzione del problema, cogli ultimi promettentissimi risultati.

Nell'attaccare il problema l'uomo doveva anzitutto per convenienza e necessità imitare la natura, sforzandosi di accelerare i lenti processi cosmici. Se esistono dei microrganismi capaci di fissare l'azoto atmosferico, perchè non favorirli, allevarli, moltiplicarli pei nostri bisogni? Venne scoperto da Hellriegel e da Winogradzky che alcune piante leguminose, quali fave, piselli, trifoglio, presso la base dei loro steli hanno delle piccole nodosità, dei bitorzoletti, che sono vere colonie, agglomerazioni di micrubi nitrificatori: questi esseri interessanti, col solo mantenimento per salario, lavorano indefessamente a convertire l'azoto atmosferico in una forma fissa ed utilizzabile. Si riscontrò altresì che inoculando nel terreno questi microbi, quelle piante vi cresceranno anche senza concimi azotati. La deduzione è ovvia. Basterà coltivare le legumi-



FIG. 4. — VEDUTA INTERNA DELLA CAMERA (IL CILINDRO RUOTA A 500 GIRI AL MINUTO).

nose e poi sovesciarle per prepararle il terreno ad una successiva coltivazione di cereali.

La pratica del sovescio era già da tempo conosciuta ed applicata, senza che se ne conoscesse la vera ragione biologica; generalmente si credeva che l'azoto fosse attinto all'atmosfera dal fogliame e così portato poi nel terreno dal sovescio. Dopo le esperienze del Ville, il nostro Solari ha eretto il sovescio a sistema agricolo, da lui detto « siderazione »; consiste appunto nel far precedere a un raccolto di cereali la coltivazione di lupini, trifoglio o leguminose in genere, concimando solo con superfosfati, e rivoltando poi sotto terra la rigogliosa vegetazione di quelle piante a prepararvi il concime azotato a spese dell'azoto atmosferico. Il sistema, derivato da prove sperimentali più che da ragioni teoriche, diede ottimi risultati, che ora sappiamo a che attribuire.

Nel 1896 Nobbe e Hiltner in Germania presentarono sotto forma commerciale i microbi nitrificatori col nome di « nitragina »; l'esperimento fallì come quasi sempre avviene dei primi tentativi. I batteri morirono, forse, come apparve di poi, per mancanza di nutrimento adatto, o forse anche per le secrezioni stesse del seme nei primi periodi della germinazione. Studiate le cause dell'insuccesso, si provvide a porvi rimedio e si preparò apposito nutrimento per quei microrganismi sotto forma di glucosio e di peptoni aggiunti all'acqua nella quale sono distribuiti per spargerti sul suolo; degli industriali si occupano di questa preparazione.

Collo stesso indirizzo il prof. Moore, del dipar-

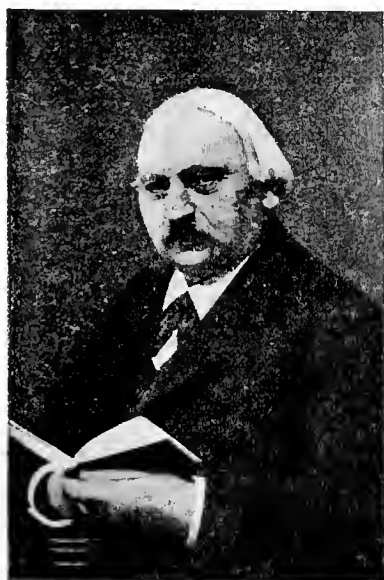


FIG. 5. — IL PROF. ADOLFO FRANK, SCOPRITORE DELLA CALCIOCIANAMIDE.



FIG. 6. — UNO DEGLI ARCHI VOLTAICI.

timento di Agricoltura degli Stati Uniti, ha mandato ai coltivatori, insieme a questi microrganismi, avvolti in cotone, due pacchetti contenenti il nutrimento col quale potessero moltiplicarsi una volta posti nel terreno; uno dei pacchetti conteneva fosfato ammonico, l'altro zucchero granulare, fosfato potassico e solfato di magnesia. Si ebbero anche qui dei risultati assai notevoli nell'accresciuta vegetazione ed altri maggiori si può ripromettersi dall'impiego di questi e di altri microbi nitrificanti che non sieno quelli delle leguminose. Se però il problema tecnico appare risolto, non così si può dire del problema economico; ad ogni modo non è ancora superata la fase sperimentale per entrare in quella della pratica agricola su vasta scala; sotto questo aspetto finora i risultati non corrispondono alle speranze. Lo studio per altro di quegli organismi ha trovato una geniale applicazione, sia detto incidentalmente, nella depurazione ed utilizzazione delle acque di fogna delle grandi città.

Ma una soluzione adeguata e radicale del grande problema « fornire all'agricoltura ed all'industria i materiali azotati di cui abbisognano in quantità sufficiente a qualsiasi aumento di richiesta », non può ripromettersi che dall'attingere *direttamente* alla sorgente inesauribile di azoto, all'aria atmosferica.

Già nel 1785 Priestley aveva trovato che l'azoto atmosferico sotto l'azione d'una scarica elettrica si combina coll'ossigeno e che, dopo un temporale, l'atmosfera contiene tracce d'acido nitrico; è trascorso più d'un secolo da che il Cavendish dimostrò che si poteva riprodurre il fenomeno pur con la debole scintilla elettrica di cui egli poteva disporre; d'allora in poi si succedettero le esperienze di « bruciar l'aria » con mezzi elettrici sempre più po-

tenti; è noto come di recente lord Rayleigh abbia con questo metodo isolato l'argon, un ignorato componente dell'aria. Nel 1869 Berthelot scoprì che si aveva una formazione di acido cianidrico sottoponendo alla scintilla elettrica una miscela di gas acetilene e di azoto; Fowes e Young, come pure Bunsen e Playfair, constatarono che adducendo l'azoto sopra una miscela di carbone e di un alcali si otteneva il cianuro corrispondente a questo ed ammoniaci; Marguerite e Sourdeval e più tardi L. Mond e Solvay fecero estese esperienze per utilizzare tecnicamente questo processo, adoperando una miscela di carbone e barite caustica, ma non si ebbe risultato pratico per l'impossibilità di costruire apparecchi che resistessero abbastanza alle alte temperature richieste. L'importanza del problema attirasse l'attenzione della grande Società industriale Siemens e Halske, la quale mise i suoi potenti mezzi a disposizione degli scienziati che se ne occuparono, contribuendo indirettamente alla soluzione tecnica, anche, come vedremo, coll'opera personale dei suoi capi, Werner e Guglielmo Siemens.

La fig. 1 è la illustrazione fotografica di una fiamma d'azoto che brucia tra i poli di un potente rochetto d'induzione. La sola ragione perchè questa fiamma una volta accesa non si propaghi all'atmosfera circostante, risiede nel fatto che il punto di ignizione è superiore alla temperatura della fiamma: questa non è abbastanza, elevata per metter fuoco alla miscela che sta intorno alla fiamma stessa.

Si è calcolato che per sostituire tutto il nitrato di soda consumato nello scorso anno (1.500.000 tonn.), basterebbe l'azoto contenuto nell'aria che sovrincombe ad una superficie di neppure tre ettari! Ora che si possa abbruciare quest'aria non è più in discussione; si tratta di ottenere la combustione in modo economico. Il problema è irto di difficoltà. Non solo la temperatura d'ignizione è più elevata di quella della fiamma, ma altresì la temperatura di combinazione dell'azoto coll'ossigeno dell'aria è prossima in modo pericoloso a quella della loro dissociazione; ne risulta un equilibrio instabile e gli ossidi di azoto sono decomposti così presto come sono formati sotto l'azione dell'arco voltaico. Si dovette stabilire con esperienze quale sostanza fosse più adatta per gli elettrodi, quale rapporto meglio convenisse tra la tensione e l'intensità della corrente, se cioè alta tensione con modica intensità o viceversa; se l'aria dovesse essere assoggettata a pressione e fino a qual limite, come si potesse superare il punto d'equilibrio e così via.

Un esempio effettivo del metodo di combinazione diretta dell'azoto coll'ossigeno mediante scariche elettriche si ha a Niagara Falls, presso la celebre cascata, nell'opificio della « Atmospheric Products Co. »; il procedimento adottatovi è dovuto ai signori Bradley e Lovejoy che si sono meritati encomi anche da altri studiosi del problema. L'operazione viene eseguita in una camera o grande cassa metallica di forma cilindrica (fig. 2); sulla

superficie interna di questa sono disposte in file verticali molteplici punte di contatto, ognuna delle quali è in connessione col polo positivo di una dinamo che genera corrente continua a 8000 volts. La fig. 3, nella quale è rappresentata fotograficamente una sezione trasversa dell'interno della cassa, mostra a sinistra i piccoli contatti positivi, ciascuno connesso ad un filo che mette capo alla dinamo. Nell'interno della cassa ruota un albero centrale provvisto di una simile serie di contatti negativi, sotto forma di lunghe verghette, connessi, s'intende, al polo negativo della dinamo, come si può vedere anche dalla fotografia, fig. 4. A questa parte mobile viene impresso un movimento rotatorio a 500 giri al minuto, e siccome ogni contatto negativo viene a passare sopra un positivo, si forma un arco che si distende e si estingue coll'allontanarsi del contatto negativo dal positivo. Nella fig. 4 è fotografato il cilindro in un istante della sua rotazione. Per la molteplicità dei contatti e dei giri si hanno non meno di 400.000 scintille al minuto. Possiamo paragonare l'apparecchio al tamburro interno, irto di punte, d'una scatola da musica; invece di suoni al toccarsi delle punte qui si hanno scintille. L'aria è fatta passare attraverso questa moltitudine di piccole scariche, ognuna delle quali ne brucia una minima porzione, formando ossido di azoto. Il risultato finale è che circa il due per cento dell'aria che sorte dalla camera è cambiata in ossidi, raccolti poi in apposite colonne assorbenti, con acqua per formare acido nitrico o con soda per formare nitrato di soda.

Dai dati risultanti dall'esercizio presente di questo impianto, l'acido nitrico verrebbe prodotto con un costo corrispondente a meno di 60 centesimi al chilogramma, e poichè il prezzo del mercato si ragguaglia sul posto a circa L. 1,25, vi sarebbe margine sufficiente per il tornaconto industriale. Ma questo per l'acido nitrico, la cui richiesta, sebbene importante, è ben lungi dall'essere così vasta e quasi illimitata come quella del salnitro. Ora che si possa poi, combinando l'acido colla soda, produrre artificialmente il nitrato di soda ad un costo che renda possibile la concorrenza col prodotto naturale, è ancora assai dubbioso e dipende dal costo della soda. Allo stato presente il problema economico di fornire all'agricoltura mondiale il concime azotato che le occorre, non ha trovato una soluzione negli esperimenti, del resto importanti sotto l'aspetto industriale, che la compagnia americana ha intrapreso a Niagara Falls ed altrove; è appunto per questo che una delusione è subentrata alle speranze che aveva fatto concepire.

Se dall'aree gione dei grandi laghi nord-americani, di così intensa attività industriale, ci trasportiamo in un angolo tranquillo delle coste norvegesi, vi troviamo che altri, traendo partito di ingente forza idraulica a buone condizioni e di mano d'opera poco costosa, si sono pure dedicati all'estrazione dell'azoto dall'aria per produrre acido nitrico, cercando limitarne il più che sia possibile il costo.



FIG. 7. — VEGETAZIONE DELLE PATATE (A. NON CONCIMATE; B. CONCIMATE CON CALCE AZOTATA O CALCIOCIANAMIDE; C. CONCIMATE CON GUANO DEL PERÙ).

Il prof. Birkenland e il dott. Eyde di Cristiania hanno adottato un processo pel quale l'aria è convogliata in una serie di forni contenenti ciascuno due elettrodi metallici, tra i quali scocca un arco voltaico, spostato rapidamente in qua in là da una potente elettro-calamita in modo da ottenere il massimo di ossidazione. Secondo i più recenti rapporti il consumo d'energia sarebbe relativamente poco rilevante; con un kilowatt-anno si otterrebbe la sintesi di 1000 kg. d'acido nitrico. Si tratta sempre di acido nitrico soltanto, il tornaconto sarebbe però rilevante; già 2000 cavalli-vapore di forza idraulica sono impiegati a bruciare aria.

Un altro processo ingegnoso è dovuto ad E. Rosti, un italiano, che sottoponendo l'aria ad alta pressione, la porta a contatto di una sostanza incandescente simile al filamento di una lampada Nernst ed evita la difficoltà del punto d'equilibrio col far assorbire gli ossidi dell'azoto da acido solforico concentrato che scorre in modo continuo traverso la camera d'operazione.

Però, come spesso avviene nell'industria, un processo apparentemente più lungo può condurre più facilmente allo scopo.

Abbiamo detto come in Germania la potente casa Siemens e Halske non abbia trascurato questo problema veramente vitale del quale ci occupiamo; si è occupata, sia pure ad intervalli, della questione fino da quando nell'anno 1884 il vecchio Werner Siemens in una lettera indirizzava il suo assistente ad sperimentare la fissazione dell'azoto. Il dottor Giorgio Erlwein, che è ora incaricato delle ricerche, non si è fermato agli esperimenti sopradescritti. Invece di una moltitudine di piccole scintille ad alto potenziale, egli impiega una corrente di gran-

dissima potenza a basso voltaggio, osservando a ragione che negli altri sistemi coll'accrescere le dimensioni degli apparecchi non se ne accresce l'efficacia, mentre nel suo caso egli trova che quanto più grande può formar l'arco, tanto maggiore è la percentuale di azoto bruciato. Egli ha provveduto al pericolo di una facile decomposizione dell'ossido d'azoto col mescolare dello spatofluore polverizzato al carbone ne' suoi grandi elettrodi, ottenendo così di diminuire la temperatura dell'arco. La casa Siemens e Halske si è arrestata a questo punto; per coloro che vi stanno a capo non sarebbe bastato il produrre acido nitrico dall'aria e dall'acqua a prezzi di concorrenza con quelli del mercato, problema ormai risolto dal lato tecnico ed economico; miravano alla produzione di un surrogato al salnitro in modo da poter servire il mercato mondiale, essendo convinti che il nitrato elettrico prodotto con qualsiasi dei procedimenti fin qui descritti non possa competere col naturale; preferivano attendere che un altro passo fatto dalla scienza, aprisse la via a questa possibilità. E si aprì infatti una via indiretta.

E' noto a tutti la meraviglia che suscitarono circa dodici anni or sono le scoperte di Moissan e di Wilson per la fabbricazione in grande del carburo di calcio nei forni elettrici che portano appunto il nome del Moissan. L'applicazione più immediata e brillante consisteva nella produzione del gas acetilene, sul quale il pubblico capitalista aveva fondato le più illimitate speranze, come di un fortunato rivale al gas illuminante comune; sono note le delusioni che seguirono a quelle eccessive speranze, come pure è noto il recente più serio rifiorire di quell'industria.

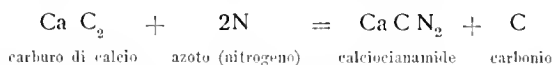
Un distinto chimico, il prof. Adolfo Frank di Charlottenburg, che appena resi noti il carburo di calcio e l'affine carburo di bario, intraprese profondi studi su questi corpi, ebbe l'idea che la fabbricazione dei carburi offrisse una via alla produzione industriale dell'azoto, dei cianuri e d'altri composti azotati; coll'aiuto di un giovane collaboratore, il dott. Caro, Frank fino dal 1895 poteva prendere brevetti per la fissazione dell'azoto atmosferico a mezzo di carburi d'alcali e di terre alcaline. Quanto rapido ed incoraggiante fu questo primo risultato, altrettanto difficile e laborioso apparve l'ulteriore svolgimento del procedimento industriale; per potervi dare esecuzione Frank si pose sotto l'egida della casa Siemens e Halske, che, come abbiamo visto, aveva già da tempo studiato il problema; da questa unione le ricerche ebbero un incremento notevolissimo, sia pei potenti mezzi tecnici dei quali poteva disporre quella grande ditta industriale, sia per l'aiuto de' suoi collaboratori scientifici, soprattutto del dott. Erlwein e del dott. Voigt, aiuto che il prof. Frank riconobbe in modo assai leale e con grato animo nella sua recente comunicazione al Congresso internazionale di chimica in Roma. E' nota infatti l'attività della casa Siemens e Halske nell'esperimentare, con mezzi adeguati, ogni nuovo trovato nel vasto campo delle applicazioni tecniche della chimica, della meccanica, della termodinamica e dell'elettrotecnica.

Il calcio è uno dei pochi elementi che hanno il potere di unirsi direttamente coll'azoto, formando un nitrato che, posto nell'acqua, dà ammoniaca e calce. Se noi potessimo ottenere il calcio a prezzo abbastanza basso, si potrebbe ottenere a basso costo anche l'ammoniaca ed avremmo risolto il problema della sostanza fertilizzante azotata. Quello che dieci anni or sono sarebbe stata una stravagante utopia, si avvicina alla possibilità. Per verità il calcio è un metallo assai diffuso, giacchè ogni giacimento di calcare ne contiene in media il 40 0/0: la sua rarità in passato era dovuta solo alla difficoltà della fabbricazione. Ora si fabbrica, come è noto, a tonnellate col decomporre mediante la corrente elettrica il clorito di calcio: il metallo si depona sul catodo e sollevando questo lentamente si ottiene come un lungo « stelo di cavolo » del metallo. Ma non è da solo che il calcio servirà allo scopo di cui discorriamo, bensì in un composto, quel carburo di calcio appunto che in contatto dell'acqua sviluppa il gas acetilene.

Poichè il processo Mac Arthur Forrest per la estrazione dell'oro mediante soluzioni di cianuro, verso la metà del 1900 aveva fatto aumentare di molto la ricerca ed il prezzo del cianuro di potassio, il prof. Frank coi suoi collaboratori si era dapprima dedicato alla fabbricazione di composti cianici, pei quali il carburo di bario sembrava un vantaggioso materiale di base. Si era costituita per i costosi esperimenti di produzione, apposita Società, denominata appunto dei cianuri (Cyanid Gesellschaft), tra il prof. Frank, la ditta Siemens e

Halske e la Deutsche Bank, alla quale Società vennero trasferiti i brevetti già ottenuti e gli altri presi di poi. Ma la sospensione dei lavori nelle miniere aurifere sud-africane, dovuta alla guerra anglo-boera, produsse un fortissimo ribasso nei cianuri potassici. Questo incitò il prof. Frank ed i suoi collaboratori a studiare il modo di trarre il maggior profitto dai processi di fabbricazione e diminuirne il costo; malgrado i risultati poco favorevoli ottenuti dapprima coll'impiego del carburo di calcio, ripresero su grande scala le esperienze con questo corpo, assai meno costoso del carburo di bario, ed anche, per il suo peso atomico, più efficace a parità di peso.

Si riscontrò che l'azoto atmosferico in presenza del carburo di calcio portato al calor rosso reagisce secondo questa semplice equazione:



cioè il carburo di calcio combinandosi coll'azoto si trasforma in carbonio ed in una sostanza detta « calciocianamide » che contiene un atomo di azoto in meno del cianuro di calcio. Ma più che della successiva preparazione con questo mezzo di puri composti cianici, era importante il fatto, che per l'applicazione poco costosa del carburo di calcio alla fissazione dell'azoto, veniva resa possibile la fabbricazione non soltanto di amidi come la cianamide e la dicianamide, ma altresì di composti azotati nei quali commercialmente l'azoto è meno valutato che sotto forma di cianuro e quindi in particolar modo di ammoniaca e sali ammoniacali. Risultò cioè dalle esperienze che scaldando cianamide greggia con acqua, ad alta pressione, tutto l'azoto della calciocianamide si trasformava senz'altro, unendosi all'idrogeno dell'acqua, in ammoniaca.

Era così aperta, per modo indiretto, la via da tanto tempo cercata di produrre industrialmente ammoniaca, e quindi sali ammoniacali, coll'azoto atmosferico. Ma, meglio ancora, il dott. Alberto Frank, figlio e collaboratore dell'illustre professore, giunse ad argomentare che la calciocianamide stessa poteva in circostanze opportune essere impiegata direttamente come sostanza fertilizzante, giacchè se viene sparsa all'aria umida lentamente, se ne svolge ammoniaca.

Naturalmente non bastavano queste supposizioni teoriche per giudicare del valore di un concime, la cui efficacia dipende da così molteplici circostanze che solo l'esperimento può servire all'uopo. Appositi esperimenti vennero eseguiti in gran numero nel 1901 e 1902, in condizioni svariatissime, sia in recipienti che in aperta campagna, sotto la direzione del prof. Wagner di Darmstadt e del prof. Gerlach di Posen. Si ebbe per risultato che la calciocianamide greggia contenente il 20 0/0 di azoto era da considerarsi come equivalente al solfato ammonico di eguale tenore azotico e quindi,

distribuita in modo razionale, era da tenersi quale un concime azotato applicabile in agricoltura.

Queste esperienze vennero poi ripetute e controllate negli anni seguenti da gran numero di Istituti agrari e Stazioni sperimentali non solo in Germania ma anche in Italia ed altrove. Venne pertanto perfezionato il prodotto e messo in commercio sotto il nome di « calce azotata » (*Kalkstickstoff*) in modo da poter concorrere col solfato ammonico ed il nitrato di soda. Benchè le materie prime occorrenti, calce, carbone ed azoto atmosferico, sieno dovunque facilmente accessibili, per una vera produzione industriale si dovettero superare molteplici difficoltà, soprattutto per separare dall'ossigeno l'azoto da far passare sul carburo; dopo diversi tentativi si ricorse al metodo Linde della liquefazione dell'aria e successiva distillazione frazionata, ottenendosi così anche, come prodotto secondario, l'ossigeno.

Poichè alla produzione in grande occorreva abbondanza di forza motrice idraulica, dietro proposta del distinto chimico prof. A. Menozzi, si stabilì di far sorgere in Italia il primo stabilimento industriale per la fabbricazione del nuovo prodotto e si costituì all'uopo con capitali germanici ed italiani la

« Società generale per la cianamide », con sede in Roma, che acquistò tutti i brevetti e processi per la fabbricazione della calciocianamide e derivati. Questa alla sua volta concedette la privativa per l'Italia e l'Austria-Ungheria, alla « Società italiana per la fabbricazione di prodotti azotati ed altre sostanze per l'agricoltura », la quale, strettamente collegata colla « Società italiana di elettrochimica » che era già produttrice di carburo di calce e disponeva di ingenti forze idrauliche, pose tosto in azione un'importante officina a Pian d'Orte. Quivi il processo venne sperimentato sotto ogni rapporto ed ora la « Società per la fabbricazione dei prodotti azotati » ha deciso di ampliare considerevolmente quell'officina, approfittando delle grandi forze idrauliche del Pescara appartenenti alla sua società madre, la « Società italiana di elettrochimica », nonchè d'impiantare altra grande fabbrica sul litorale orientale dell'Adriatico per l'Austria-Ungheria. La « Società generale per la cianamide » ha poi predisposto l'impianto di fabbriche in altri paesi provvisti di forze idrauliche a buon mercato, in Francia, Svizzera, Norvegia, ecc.

Nella fabbricazione si fa uso degli ultimi risultati della scienza applicata. Come si è detto, l'aria lique-

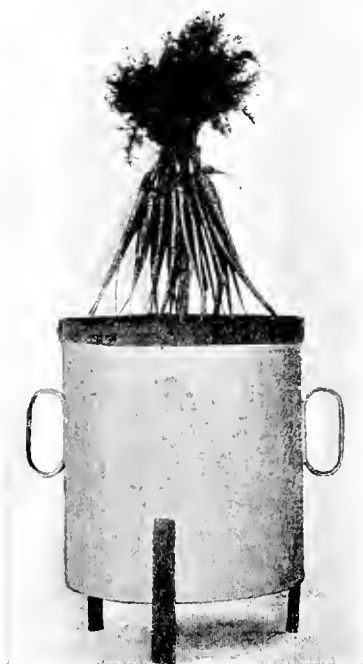


FIG. S. — CAROTE SENZA CONCIMAZIONE.



FIG. S bis. — CAROTE CONCIMATE CON CALCE AZOTATA)

fatta, è distillata frazionatamente e mentre l'ossigeno è destinato ad altri scopi, l'azoto passa direttamente dall'intenso freddo dell'aria liquida all'elevatissima temperatura del forno elettrico, dove, a contatto con una miscela di carbon *coke* e di calce, si trasforma in calce azotata. La « Cyanid Gesellschaft » nel trasmettere alla nuova società quanto si riferisce a questa sostanza come fertilizzante, si è riservata le altre molteplici applicazioni. Ad esempio,

che si ottiene dall'azione di acidi sulla calciocianamide, ed è ricercata per l'industria tintoria e per la fabbricazione degli esplosivi, servendo, mischiata ad altre sostanze, per abbassare la temperatura nelle canne d'armi da fuoco; dell'urea, che si trova naturalmente nelle secrezioni animali ed è adoperata nella fabbricazione di prodotti farmaceutici, si è potuto fare la sintesi per mezzo di cianamide ed acqua; come pure della guanidina, altro pro-



FIG. 9. — ESPERIMENTO SULLA SENAPE (A. SENZA CONCIME; B. CONCIMATA CON SOLFURO DI AMMONIO; C. CONCIMATA CON CALCE AZOTATA).

sotto l'azione del vapor d'acqua a pressione elevata, la calciocianamide produce ammoniaca, donde sali ammoniacali ed acido nitrico; e già si è stabilito un impianto di prova che può produrre 1500 tonn. all'anno di solfato ammonico; così mescolata con carbonato di soda o con sal comune e fusa, la calciocianamide si trasforma in un cianuro di sodio che è utile in molti processi, dalla galvanoplastica all'estrazione dell'oro; un primo impianto può già produrre 500 tonn. all'anno. Citeremo solo per brevità alcuni derivati della cianamide e della dicianamide, la quale è una bella sostanza cristallina

dotto dell'organismo animale. Seguono la dicianamide e la dicianamidina e loro diversi sali, la dialcalicianamide che agendo sulla fenilglicina produce l'indaco artificiale, e così via. La calciocianamide greggia può essere impiegata in sostituzione del ferrocianuro di potassio (prussiato giallo) per la tempera del ferro e dell'acciaio. E' ancora allo studio una combinazione della calciocianamide colla sarcosina per formare la *creatina*, una delle sostanze dei muscoli umani, che si riscontra negli estratti di carne.

Teoricamente nella fissazione dell'azoto per



mezzo del carburo, con un cavallo-vapore elettrico che agisca per un anno si potrebbe produrre la quantità di carburo necessaria alla fissazione di 772 kg. di azoto, corrispondenti a circa 5000 kg. di nitrato di soda; il maggior risultato pratico ottenuto finora, la fissazione di 300 a 330 kg. al massimo, rimane molto addietro, ma rappresenta già l'equivalente in azoto di 2000 kg. di nitrato di soda o di 1600 di solfato ammonico.

Rimarrebbe a spiegarsi l'effetto della calciocianamide come concime; dalle numerose prove eseguite fino dal 1901, consta che dopo mescolata con della terra, sotto l'azione dell'umidità del suolo e dell'acido carbonico, si decompone in carbonato di calce e cianamide; questa probabilmente si trasforma poi in urea in seguito ad aggregazione di acqua: come prodotto finale della decomposizione si trova sempre ammoniaca ed, in seguito a nitrificazione di questa, acido nitrico. Il dott. Loelms di Lipsia e il dott. Perotti di Roma hanno accertato mediante prove dirette che a questo processo di trasformazione della calce azotata cooperano una serie di batteri, che si trovano quasi sempre nell'*humus*. Questo spiegherebbe quanto da altri venne constatato, che l'effetto della calce azotata è insignificante o molto lento in terreni sabbiosi sterili, come pure in terreni acidi, dove non si trovano questi batteri. Perotti ed altri raccomandano quindi di mescolare la calce azotata con buona terra, prima di spargerla e sotterrarla. Ad ogni modo è interessante il riscontrare anche qui l'azione dei microrganismi.

Furono sollevati dei dubbi sulla possibilità che dal nuovo concime sparso nei campi si sviluppassero sostanze gaseose nocive alla vegetazione, ma le ripetute esperienze delle stazioni agrarie hanno dissipato tali dubbi. E noi Italiani possiamo essere doppiamente lieti che questa ge-

niale concezione di un chimico tedesco, l'irillante sintesi di tutta una serie di studi e tentativi, abbia trovato la sua prima vasta applicazione nel nostro paese. Mentre questo avrà a disposizione nelle più favorevoli condizioni un materiale fertilizzante che potrà grandemente contribuire alla prosperità dell'agricoltura soprattutto nelle regioni meridionali ove maggior nopo ve ne sarebbe, — d'altra parte l'economia nazionale si avvantaggerà di un nuovo cespite d'esportazione, a comporre il quale concorrono sedimenti calcari di nessun valore, l'energia dei nostri corsi d'acqua e l'aria che ne circonda.

Da tutta questa valorosa opera che traverso ad ostacoli d'ogni genere ha saputo, ormai si può dirlo, dissipare uno dei più grandi pericoli che incombessero sull'avvenire dell'umanità, scaturisce una lezione pratica: l'immensa importanza che i progressi della scienza e delle sue applicazioni vanno sempre più acquistando nella nostra vita quotidiana e in tutte le nostre operazioni industriali. Alle antiche consuetudini secolari si sostituisce la vera conoscenza dei singoli procedimenti e la pratica tecnica che ne deriva: è un movimento sorto dapprima in Germania e che silenziosamente va spargendosi per ogni canto. Fra qualche lustro il piccolo industriale che si troverà spazzato fuori dall'arringo della competizione, si meraviglierà della causa: la ricercherà nell'economia della produzione su larga scala, forse la attribuirà ad intrighi affaristici o ad altro, non alle applicazioni della pura scienza che i grandi industriali e le potenti organizzazioni commerciali seguono attentamente e delle quali sanno trarre partito. E' la più alta energia umana, il pensiero, che si tramuta, attraverso il lavoro, in ricchezza.

R. R.

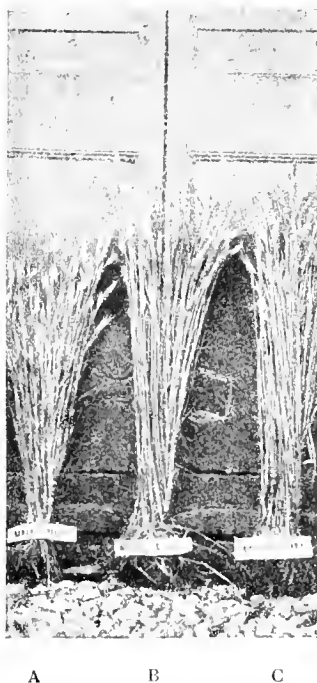


FIG. 10. — ESEMPIO DI FRUMENTO (A. SENZA CONCIME; B. CONCIMATO CON NITRATO DI SODA DEL CILE; C. CONCIMATO CON CALCE AZOTATA).

## MISCELLANEA.

### IL MONUMENTO A GIOVANNI SEGANTINI.

A colui che fu il geniale glorificatore dell'alta montagna e la cui suggestiva possanza pittorica, dopo tante spietate dinegazioni e tanti cachinni d'incomprensione, niuno più oggidì osa mettere in dubbio, alcuni amici ed ammiratori vollero, all'indomani stesso della sua morte, che sorgesse un monumento nell'alpestre paesello dove egli si spense, come un martire ed un eroe dell'arte, non ancora quarantenne, accanto all'incompleta opera sua maggiore ed al cospetto di quel maestoso scenario di rocce, di ghiacciai e di alberi, che gli aveva ispirato più di un capolavoro.

Il monumento, a cui per tempo parecchio, con entusiastica passione e completo disinteresse, ha lavorato Leonardo Bistolfi, è alfine pronto e, prima che sia trasportato sull'alta cima nevosa, rimarrà esposto per alcuni mesi nell'Esposizione di Milano e precisamente in fondo al padiglione di linea sobria ed elegante, disegnato dal Brunelli, in cui il noto negoziante di quadri Alberto Grubicy ha raccolto molte tele del Segantini e del Previati.

Il nobile e pensoso poeta del marmo ha fatto, diciamolo pure altamente, opera in tutto e per tutto degna di quel grande poeta del pennello che fu il pittore d'Arco.

Io non sarei anzi alieno dall'affermare che in nessuna altra delle sue statue egli abbia raggiunto una maggiore efficacia di suggestione ed una maggiore eccellenza di plastica di quelle, che colpiscono di prim'acchito chiunque contempli la bellissima e purissima creatura simbolica, la quale staccasi, con soave indolenza sognatrice, dalla candida massa lapidea.

V. P.

### NECROLOGIO.

**Enrico Ibsen.** — L'illustre drammaturgo e poeta norvegese, nato a Skien il 20 marzo 1828, della vita e dell'opera del quale fu già parlato a lungo in questa stessa Rivista<sup>1</sup>, ha cessato di vivere a Cristiania il giorno 22 dello scorso mese di maggio. Egli è disparso dalla faccia del mondo, ma a rischiarare il mondo rimane pur sempre il

<sup>1</sup> *Emporium*, Vol. IX, Gennaio 1899.



L. BISTOLFI BASSORILIEVO LATTERALE DEL MONUMENTO A SEGANTINI.







L. BISTOLFI — ALTRO BASSORILIEVO LATERALE DEL MONUMENTO A SEGANTINI.

fulgido raggio del suo genio. Più che filosofo, come alcuni vollero a torto qualificarlo, Enrico Ibsen è stato un artista. Costretto dall'acre sua vena satirica a lasciare la farmacia dov'era occupato a Grimstad, già autore di un cattivo dramma incendiario: *Catilina*, e di altro romantico: *Il paggio del guerriero*, che non si resse su le scene, a soli 23 anni egli era, in fatto, già direttore dei teatri di Bergen, pei quali scrisse, via via, *Notte di S. Giovanni*, *La dama Ingerd d'Oestraad*, *La festa a Solang*, *Olaf Liljenkrans*, *I guerrieri d'Helgeland*, ecc., lavori tutti che non sortirono esito troppo felice. Evidente, nullameno, come, sin dalla sua prima giovinezza, l'arte lo attraesse, lo assorbisse, costituisse la sintesi di ogni sua aspirazione. Ma egli, dacchè, nel 1868, ebbe cominciato a schiudersi una sua propria via con *La commedia dell'amore*, fu artista in drammatica, come, in pittura, il nostro Caravaggio, il quale, lavorando in uno studio buio, rischiarato soltanto da uno spiraglio dall'alto, produsse effetti taglienti di chiaroscuro e trattò, con particolare predilezione e, si direbbe, di partito preso, brutali episodi della vita reale: scene di bettola, avventure di zingari e di vagabondi, risse, colluttazioni, omicidi, con tipi da trivio e, spesso anche, da galera, illuminati da strani guizzi di luce.

Abbandonata la sua Norvegia, l'Ibsen dimorò a

lungo in Germania, a Dresda ed a Monaco di Baviera; in Egitto, a Suez; in Italia, a Roma; ma nè le rive dell'Elba e dell'Isar, nè quelle del Mar Rosso e del Tevere influirono sul suo spirito e valsero a modificarlo, come non valsero a modificare il Caravaggio gli esempi di Raffaello e del Correggio.

Non fu filosofo, ripeto, perchè inconseguente spesso ed impratico sempre, non essendosi mai preso cura d'indicare un rimedio ai tanti mali da lui denunziati. Si limitò a formulare l'atto d'accusa della società, impresa, quando s'è stimolati dal pessimismo, tanto più facile di quanto si può credere.

Ma il compito che s'era imposto seppe adempierlo con arte magistrale ed esporre que' mali sulla scena nel modo più schietto, più franco, più efficace, più impressionante.

Nell'assistere a' suoi drammi, dirò così, sociologici, che vanno da *La lega dei giovani*, a *Quando noi morti ci destiamo*, passando per *Le colonne della società*, *Casa di bambola*, *Spatiri*, *Il nemico del popolo*, *L'anitra selvatica*, *Romersholm*, *La donna del mare*, *Hedda Gabler*, *Il costruttore Solness*, *Giovanni Gabriele Borchman*, mentre non possiamo sottrarci ad una viva e profonda commozione, restiamo attoniti, sbalorditi, perplessi, come se, d'improvviso, venissimo trasportati a volo tra gl'ice-berg e i fjord del Nordland. Tutto ci riesce nuovo, inatteso, pressochè incomprensibile. Egli è che l'o-





ENRICO IBSEN.

pera ibseniana, non universale come quella dello Shakespeare, ma omninamente, esclusivamente norvegese, rimane sempre così remota ed estranea ai nostri usi e costumi, al nostro modo di vedere, alla nostra sentimentalità, che non ci torna mai facile il penetrarla intimamente.

Ma ciò nulla toglie alla gloria di lui, sia di fronte al proprio paese, che dovrà contarlo fra i suoi immortali, e sia di fronte all'arte, cui egli, noto-

mizzatore profondo e spietato di tutte le debolezze, le perversioni e le colpe degli uomini e degli errori da lui attribuiti alla società, ha saputo dare, con la stessa sua cruda audacia, una impronta innovatrice e quasi rivoluzionaria di coscienziosa schiettezza. Per la medesima ragione della sterminata sua distanza da noi, il suo teatro non ha potuto e non potrà mai attecchire a lungo su le nostre scene; ma la luce radiosa del suo genio brillerà pur sempre anche sul caldo azzurro de' nostri cieli, benchè scevri dalle tristi brume della Scandinavia.

P. BETTOLI.

## IN BIBLIOTECA.

**Comune di Venezia.** — *Case sane, economiche e popolari.* (Bergamo, Istituto Italiano d'arti grafiche). — È uno splendido volume che contiene la relazione in data dello scorso mese di marzo fatta dalla Commissione per le case popolari in Venezia, corredata da quelle del fu sindaco, Riccardo Selvatico, e dell'attuale, conte Filippo Grimani, da altri documenti e da una serie di tavole illustrative nitidissime, recanti quadri sinottici, prospetti, planimetrie e vedute delle nuove costruzioni. Nel movimento che si manifesta omai dappertutto per la istituzione di case operaie è una pubblicazione che riesce di massimo interesse.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Previati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Previati.

### Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



### Nocera-Umbra

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

### Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 28 614.825



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

### CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - BERGAMO

POMPEO MOLMENTI

DALLE  
ORIGINI ALLA CADUTA DELLA RE-  
PUBBLICA — IV. EDIZIONE INTERAMENTE RIFATTA

PARTE SECONDA



Volume in-4° di pagine 644 legato in tela e oro con 776  
illustr. doc. e 13 Tavole fuori Testo delle quali 9 a colori

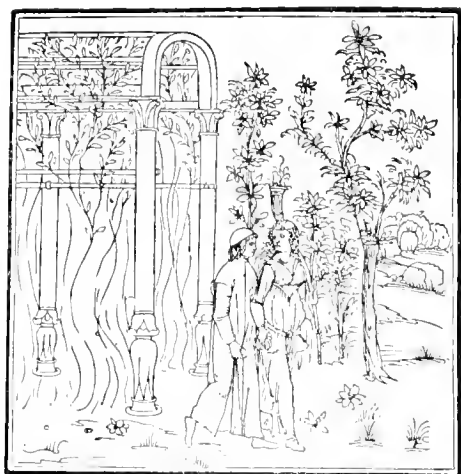
**Prezzo del volume L. 27.50**

(Parte Prima - LA GRANDEZZA - L. 20.—)





SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

L'OPERA ormai classica comparsa nel 1880, dopo esser stata premiata dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, ebbe fortuna insperata: tutti i giornali, cominciando dalla *Revue des deux mondes*, se ne occuparono, affermando che i centomila segreti della vita intima della città in cui ogni ricchezza e ogni bellezza fu deposta e che costituiscono il mistero e la malia di Venezia, non erano mai stati più sapientemente svelati. Della *Storia di Venezia nella vita privata* furono fatte tre edizioni copiose, da tempo esaurite, dalla Casa editrice Roux e Favale di Torino: fu tradotta in parecchi idiomi stranieri. L'autore continuò con dottrina mirabile

per oltre un quarto di secolo ad evocare uomini, cose, storie, costumi, pensieri della Venezia che fu nei secoli e che egli ricompose nerbo su nerbo, pietra su pietra. Frutto di questi studi indefessi furono la *Dogaressa di Venezia*, *Storia ed Arte*, *Vecchie storie*, *I Banditi della Repubblica*, *La Battaglia di Lepanto*, *Venezia nelle sue industrie*, *Il Tiepolo*, *Il Carpaccio* e molte altre pubblicazioni intorno ad ogni particolare d'arte, di storia, di costumi veneziani. Ma la curiosità dei lettori si appuntava sempre sull'opera prima, divenuta oggetto raro fra gli

studiosi e i bibliofili, così qualche copia fuori di commercio fu pagata ad altissimi prezzi. Parve allora all'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo che quell'opera avrebbe avuto il suo completamento nel documento illustrativo. Ma all'autore, dopo tanti anni, in cui tanti documenti erano stati scoperti, tanti studi fatti, parve che quel lavoro fosse invecchiato e non accettò l'offerta dell'Istituto se non alla condizione di rifarlo. E infatti il primo volume già pubblicato, che descrive Venezia nel medio



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

evo, apparve cosa nuova e di assai maggior valore della prima. Le ricerche e gli studi fatti dal Molmenti e da altri sul vastissimo e attraentissimo tema in così lungo spazio di tempo offersero larga messe per la rifusione, risplendente di bellezza imperitura. Si può dire che assai poco del vecchio lavoro sia stato mantenuto nel nuovo all'infuori della divisione, che comprende appunto tre volumi, e cioè: I° La grandezza civile e politica dell'età di mezzo; II° Lo splendore nella vita e nella storia del Rinascimento; III° Il decadimento dei due ultimi secoli della Repubblica.

Il primo volume pubblicato nel 1905 fu in breve esaurito, così che l'Istituto



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

sta preparando una seconda edizione. Per vedere come al favore del pubblico si sia accompagnato il giudizio degli studiosi, diamo alcuni fra i molti giudizi della stampa.

Fra i moltissimi giudizi della stampa italiana e straniera basteranno questi che riportiamo in sunto per far conoscere l'importanza dell'opera del Molmenti, intorno alla quale il nostro Istituto ha speso e spende le cure sue migliori.

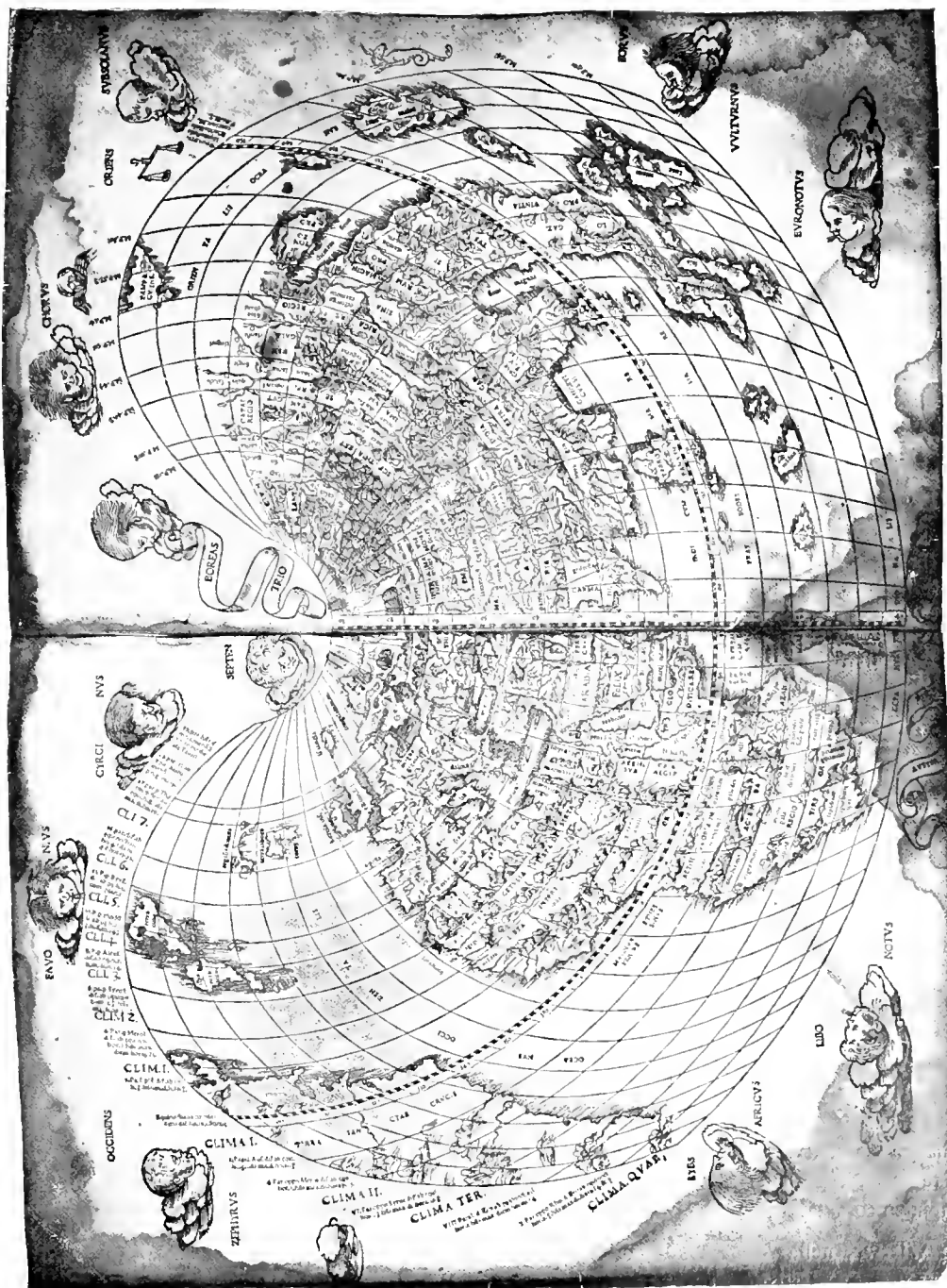
Il secondo volume, più voluminoso un buon terzo del primo, riguarda il periodo dello splendore della gloriosa Repubblica Veneziana che va dalla fine del quattrocento alla fine del cinquecento. Meglio delle



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

nostre parole varrà l'indice del volume che qui riportiamo a dare idea del suo contenuto. Aggiungiamo che il volume contiene 776 illustrazioni documentali, moltissime inedite, alcune a colori, tutte scelte con studiosa meticolosità. Di esse diamo pure un saggio nel presente manifesto.

Alieni dal magnificare le pubblicazioni nostre, ci asteniamo dal portare su questo nuovo Vo-



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

lume qualsiasi giudizio; riteniamo però di sicuro che la critica sarà per accogliere questo secondo con favore non minore di quello col quale accolse il primo.

Carlo Cipolla, l'illustre storiografo e severo critico, parla così nell'*Archivio Storico Italiano*:

« Il Molmenti pubblica per ora la prima parte dell'opera rifusa e rifatta, giungendo sino al Rinascimento. Si può credere che la seconda parte,

faire revivre, avec un beau mélange, tout vénitien aussi, de précision pittoresque et d'ardente passion. »

Pierre de Nolhac, nella *Gazette des Beaux Arts*:

« Il n'y a pas de noms plus justement attaché à l'histoire de Venise que celui de M. Pompeo Molmenti. Il s'est fait, depuis de longues années, le chroniqueur de l'admirable ville, le narrateur de son passé, de ses moeurs, de ses traditions.... le livre, s'est singulièrement modifié, le plan s'est élargi, l'information enrichie et le texte actuel diffère complètement de celui qui servit jadis à nos premières études sur Venise et nous fut déjà si précieux.... L'illustration de l'ouvrage est d'une richesse extraordinaire.... »

Il senatore Alessandro D'Ancona, nella *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*:

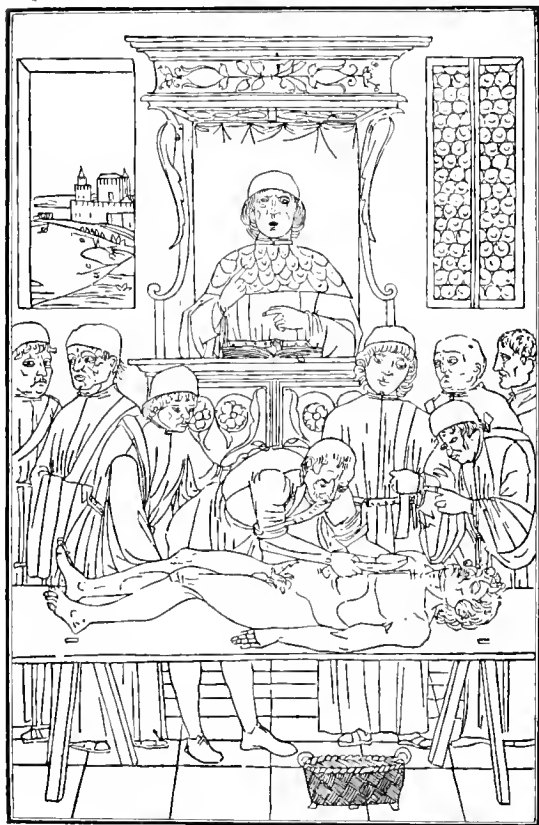
« La nuova attuale ristampa conserva dell'antica edizione quasi soltanto lo schema, la divisione cioè in tre parti.... Ma l'A. che già, uniformandosi in ciò agli esempj dei maestri storici moderni, aveva intuito che la storia non deve limitarsi alla sola esposizione di fatti politici e guerreschi, ma occuparsi delle intime costumanze dei popoli, comprese pure qual vivo e potente ausilio l'Arte avrebbe potuto fornirgli colla insuperabile precisione di testimonianze figurate dei fatti e delle età da lui prese a lumeggiare. »

Il prof. Laudedeo Testi nell'*Arte* di Roma:

« La materia tutta innovata è frutto, per la massima parte, di ricerche accurate dell'autore, o fu tratta da' suoi studi pubblicati o inediti. La documentazione figurata non è meno abbondante e di prima mano: codici, affreschi, dipinti, sculture, arti industriali hanno fornito le precise testimonianze del passato ad ogni affermazione dello scrittore, il quale curò scrupolosamente che venissero riprodotte solo fonti autentiche e vagliate con rigore. »

Il prof. Vittorio Cian, nel *Fanfulla della Domenica*:

« ..... basta un rapido confronto di questa con la terza edizione della *Storia* per convincersi



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

dedicata al periodo più fiorente dell'arte veneziana, non sarà meno adornata nè meno notevole che questa non sia. Ricca è la messe delle notizie raccolte, larga la cognizione bibliografica, più ampia ancora la pratica dei monumenti. »

I. de Wizeva, nella *Revue des deux mondes*, dice:

« Pompeo Molmenti n'a plus besoin d'être présenté au public français. Il est assurément, aujourd'hui, l'héritier le plus authentique du passé de Venise; personne ne connaît mieux que lui ce glorieux passé, jusque dans ses nuances les plus fugitives, personne ne sait mieux nous le

come il Molmenti non abbia risparmiato fatiche e diligenze per sottoporre l'opera sua ad una revisione severa, radicale, ad un paziente lavoro di rifacimento, per riconoscere ch'egli ha fatto veramente tesoro di tutto quel poderoso lavoro di ricerche erudite, che è continuato — egli dice — intorno a Venezia in quest'ultimo ventennio.

Auzi in questa sua rielaborazione egli si è spinto tanto oltre — o tanto addentro — da fargli nascere il timore che il suo libro, così rialto da lui « nell'età che volge al tramonto », abbia perduto la freschezza e la spontaneità delle impressioni e dei giudizi, pregi innegabili, ma non soli dei suoi anni giovanili. Timore ingiustificato questo dello scrittore veneziano; dacchè la sua *Storia* ha guadagnato di solidità e di severità critica senza perdere di efficacia rappresentativa, dimostrando una volta di più che si possono, senza sforzo e senza danno, conciliare bellamente fra loro le ragioni della scienza e della storia con quelle dell'arte, del gusto, del sentimento. »

Il prof. Vittorio Rossi, nel *Giornale d'Italia* di Roma :

« L'autore non si è accontentato di ritoccare la sua opera qua e là, di arricchirla di qualche aggiunta, di metterne in pari la bibliografia; il che sarebbe stato un ridonarle una gioventù posticcia. Egli ha fuso colla vecchia materia la nuova, frutto degli studi altrui e dei propri, continuati con assiduità feconda e pur mantenendo la fondamentale divisione in tre parti.... ha riplasmato il rinnovato metallo sicchè il frontispizio può, con perfetta veracità, annunciare questa « *Storia* » come « interamente rifatta ».

Renato Simoni, nel *Corriere della Sera* :

« Il mirabile libro del Molmenti invoglia, mentre se ne scrive, a perdervisi. Esso è così ricco di notizie e queste notizie sono così organicamente raccolte e sottilmente scelte che i bei secoli della vita di Venezia ne balzano fuori interi e pieni di forme e di luci. »

Ettore Romanello, nella *Gazzetta di Venezia* :

« Il libro del Molmenti segna veramente l'af-

fermazione di nuovi concetti e l'aprirsi di un nuovo ordine di studi nella storia di Venezia. »

Raffaello Fornaciari, nel *Marzocco* di Firenze, dice che la *Storia* rifatta dal Molmenti :

« diventa oggi una grande opera artistica e diremo anche archeologica, poichè la Venezia,



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

per via del medio evo, ci si palesa a traverso e per mezzo dell'arte architettonica, scultoria, pittorica, industriale. L'autore, con mirabile acume e pazienza, si pose al difficile compito di indagare, nei documenti scritti e figurati di archivio, nei quadri, mosaici, bassorilievi, statue, fregi, disegni, vecchie stampe, poesie popolari, ecc. la vita e i costumi di Venezia, cominciando dalle origini e dalla pianta antichissima della città e terminando colla cultura. »



Il prof. Andrea Moschetti, direttore del Museo di Padova, nel *Veneto* della stessa città:

« Erudizione ed arte sono anche, nello stesso tempo, le migliaia di incisioni che illustrano il testo; non vignette su cui il lettore stanco si riposi e si diletta, ma veri documenti grafici, che danno vita alle parole, sostanza all'idea. Testo ed illustrazioni sembrano nati ad un solo

una creazione giovanile si sposa ora la dottrina profonda e il senno illuminato di una intelligenza potentemente matura. »

Dino Mantovani, nella *Stampa* di Torino:

« Traverso le battaglie politiche, in mezzo ad altri lavori ed altre cure, il Molmenti seguì a studiare per la sua *Storia* l'edito e l'inedito.



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

parto e sono inseparabili; l'occhio e la mente coronano infaticati dall'uno alle altre con un acuto desiderio di apprendere e di vedere. E chi sappia quanta varia conoscenza di cose e di monumenti, quanto tranquillo e pronto giudizio di scelta, quanto misurato criterio d'ordinamento occorra per illustrare a questo modo un'opera di tal fatta, così che l'illustrazione sembri quasi aver precorso nella mente dell'autore la composizione stessa dell'opera, non potrà non applaudire di cuore a questa veramente nuova opera del Molmenti, in cui alla genialità primitiva di

Mentre il pubblico se ne accontentava, egli la rifaceva punto per punto, versando nel primitivo organismo la ricchezza di cognizioni che gli anni portavano seco, maturando intanto di molteplice esperienza il suo ingegno. Così si compie il fatto letterario, non nuovo, ma raro, di un'opera che, dopo aver segnato un trionfo giovanile, rimane per l'autore la cura principale della sua vita di studioso e, dopo una lunga vita, rinasce ad altre fortune nei tempi mutati. »

Carlo Ronussi, nel *Secolo* di Milano:



« ..... dal 1887 (da quando cioè l'Istituto Veneto aveva proposto a concorso il tema « Della vita privata dei veneziani ») ad oggi, le indagini storiche fecero trionfali progressi, e Pompeo Molmenti, nel mentre dava vita ad altri libri preziosi per la storia veneziana, continuava

cui vedete disposta la materia di tutta l'opera... Uomini e cose si raccolgono semplicemente, ma nulla perdendo nè della vivacità delle movenze, nè dello sfolgorio dei colori. Tu le rivedi attraverso il limpido stile sì graziosamente atteggiato che l'invogli di esse e le pigli ad amare. »



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

a raccogliere documenti coi quali rifondere l'opera sua, che era già stata premiata dall'Istituto, e presentarcela quasi nuova di getto in una ricchissima veste. »

Giulio de Frenzi, in un articolo intitolato *L'Erudito della Laguna*, nel *Resto del Carlino* di Bologna:

« Aprite il libro e la sovrana genialità del critico vi balza subito agli occhi da quel piano su

Il prof. Padre Pistelli, nella *Nazione* di Firenze:

« Notevoli tre cose in questa quarta edizione, che resterà memorabile nella storia della cultura italiana: la forma limpida ed elegante che rende attraente la lettura, e la freschezza e spontaneità delle impressioni e dei giudizi; la severità dell'indagine storica e l'uso sapiente dei risultati raggiunti dalla critica in quest'ultimo ventennio; infine, le mirabili illustrazioni che ani-

mano il racconto con la suggestione delle cose vedute e reali. »

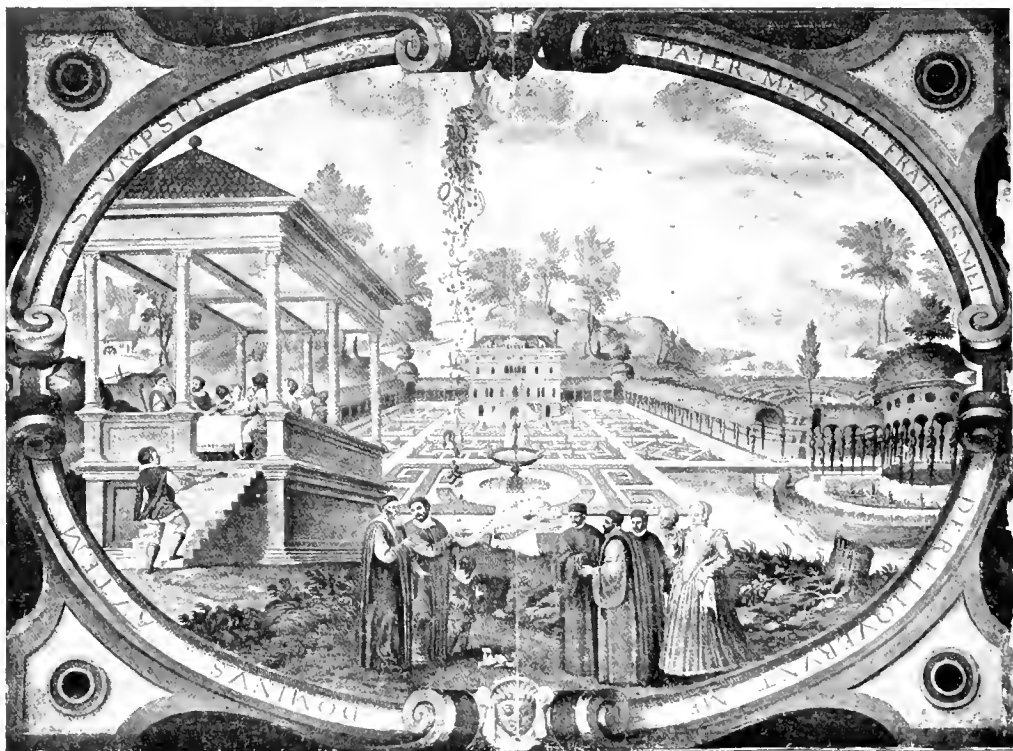
Mario Morasso, nel *Mattino* di Napoli :

« Se Venezia ha trovato in Pompeo Molmenti il suo panegirista fedele, questi, se vagheggiò per l'opera principale e prediletta della sua vita, una forma ideale di effettuazione, la ha trovata nel presente libro che ci è offerto tra ori, per-

ond'esso è insieme un'insigne opera di storia e di arte. »

Silvio Benco, nel *Piccolo* di Trieste :

« Quali furono il governo, le ordinanze, le leggi, i costumi famigliari, quali i mobili, gli arredi, le vesti, gli esercizi, le feste, le navi di questi edificatori di una perfetta armonia di potenza e di bellezza? A tante domande, che muo-



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

gamene e miniature, Libro degno di Venezia. »

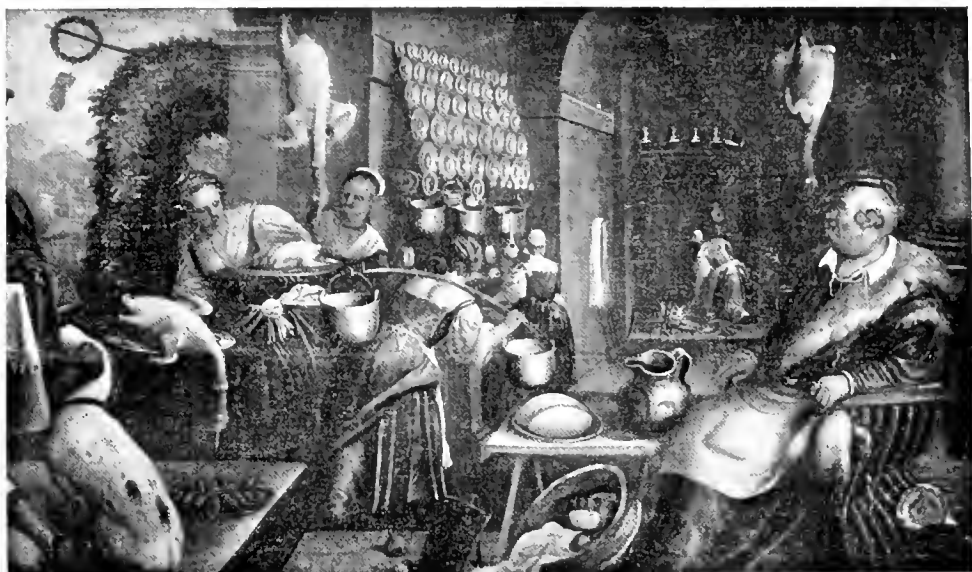
Il prof. Antonio Medin, nella *Provincia di Padova*, dopo averne parlato nella *Rivista d'Italia* di Roma :

« Pochi libri possono oggi allettarci maggiormente, quanto questo che ci affaccia alla memoria e all'occhio tutta una storia famosa di grandezza, di splendore e di decadimento della città per quattro secoli saggia dominatrice di Padova, quanto questo che, uscito dalla penna del più illustre fra gli storici veneziani viventi, fu con tanta ricchezza pubblicato ed illustrato dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo;

vono dal cuore di chi vagola assorto nel suo sogno veneziano, risponde il libro di Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, al quale l'Istituto Italiano d'arti grafiche di Bergamo ha ridato la vita in una edizione illustrata che è tra le più ammirabili cose di diligenza e splendore nella moderna libreria italiana. »

Raffaello Barbiera, nella *Illustrazione Italiana* di Milano :

Il libro è un'esposizione meditata e colorita di ricerche, ma è anche un modello dell'arte così ardua di « fare il libro ». Non è architetto



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI

il Molmenti, non è pittore, non sa disegnare, ma possiede il raro « talento di composizione » — quell' « arte di fare il libro » che non si può insegnare, ma ch'è istintiva; emanazione di un'anima artistica.... S'aggiunga che il Molmenti è uno scrittore limpido, snello e sobrio nella stessa leggiadria; taglia tutto il frasame di frasi che, in un soggetto così decorativo, viene spontaneo; l'evidenza è perciò nitida e precisa; il periodo corre, corre, ma, a differenza delle cose che corrono e le cui linee si confondono, noi vediamo nel libro del Molmenti tutte le parti, tutte le minuzie: tutto è in piena luce; afferriamo l'insieme con lo sguardo, come i palazzi veneziani, che sorgono dalle acque silenziose del Canal Grande. »

Alberto Boccardi,  
nell' *Indipendente* di  
Trieste :

« Il Molmenti, dall'aridità del documento ingiallito, dal frammento di una vecchia pietra, dalla leggenda corrosa d'una medaglia o d'una moneta, sa suscitarcì dinanzi le più vivide immagini della storia di un popolo nobile, industrie, intraprendente, geniale. E di questo popolo e delle sue vicende, e delle sue glorie e delle sue cadute e de' suoi meriti, ricerca amoroso, con occhio penetrante e con giudizio sicuro, i caratteri, le cause, i segni, le prove. E Venezia rivive intera. »

Il dott. Francesco Saccardo, nel *Momento* di Torino, dopo averne scritto nella *Difesa* di Venezia e nella *Lega Lombarda* di Milano :

« Senza dubbio è questo uno dei libri più interessanti della storia italiana. E al tempo stesso è frutto di una grande pazienza, come quello che ha richiesto



SAGGIO DELLE ILLUSTRAZIONI.

l'esame diligente di tutto ciò che rimane, non solo nei libri e nei codici, ma più ancora nei dipinti, nei marmi, nei monumenti, negli oggetti di uso civile e militare, conservati nei musei pubblici e nelle case dei cittadini, una specie di fotografia di cose velate dall'ombra dei secoli, una diligente ricostruzione del passato.... »

Edoardo Paoletti, in *Natura ed Arte* di Milano:

« Ed ecco, dopo un quarto di secolo, questo mirabile libro, auspice l'Istituto d'arti grafiche di Bergamo, riesce ora aggrandito, arricchito, ingemmato di tutto il nuovo materiale che il Molmenti è andato acutamente scoprendo e infaticabilmente accumulando a far della sua opera giovanile l'opera più preziosa di tutta la sua vita, dirò preciso la sua opera. »



## SOMMARIO DEL VOLUME

### Parte Seconda — LO SPLENDORE (dalla fine del sec. XV ai primordi del XVII):

Capitolo I: La nuova età - Principi di decadimento - Lodi e censure alla Repubblica — II: Gli ordinamenti politici, ecclesiastici, giudiziari, economici e militari — III: Le condizioni del clima e la sanità pubblica - Abbellimenti e trasformazione della città - I cavalli e le gondole — IV: Festeggiamenti e ricevimenti solenni - Il Carnevale - Le feste popolari - Le osterie e le taverne — V: L'architettura, la scultura e la pittura — VI: L'arte associata all'industria — VII: L'arte nella vita degli artisti — VIII: Il movimento scientifico - Scienze occulte e superstizioni popolari - Fioritura letteraria - La poesia e la satira — IX: Le scuole di Venezia e lo Studio di Padova - La stampa, le biblioteche, i ridotti letterari e le accademie — X: Le rappresentazioni sceniche - Le « momarie », le tragedie e le commedie - I primi teatri stabili - La musica e gli inizi del melodramma — XI: I palazzi e le case - Gli orti di Murano e le ville di terraferma — XII: Le fogge, le vesti e le acconciature - Leggi suntuarie — XIII: Festini, balli e conviti — XIV: Il tipo estetico dell'uomo e della donna - La società elegante - La cultura femminile — XV: La famiglia patrizia e popolana - Le cerimonie nuziali e le nascite - Le pompe funerarie e le tombe — XVI: La corruzione del costume.

### Appendice — DOCUMENTI DELLA PARTE SECONDA:

Documento A: Lettere di Beatrice d'Este a Lodovico Sforza — B: Inventari — C: Note di spese per conviti — D: Contratti di nozze di patrizi e di cittadini — E: Contratto e spese per acquisto di schiavi.

### Indice delle Tavole e delle incisioni.

◻ L'opera è in vendita presso i principali librai del Regno ◻

Inviare Cartolina-Vaglia all'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Editore - Bergamo

# EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA  
D'ARTE LETTERATURA  
SCIENZE E VARIETÀ  
VOLUME XXIV.

ISTITUTO ITALIANO  
D'ARTI GRAFICHE  
BERGAMO - EDITORE



# INDICE DEL VOLUME XXIV.

ARISCOLA SILVESTRO (Vedi *Arte retrospettiva*).

## ARTE (L') DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI MILANO: IL PADIGLIONE BELGA *Vittorio Pica* 3

Illustrazioni

Sala delle sculture di C. Meunier e grandi pannelli decorativi di J. Delville e C. Montald, 2, 8 — Karl Meunier: Ritratto di Constantin Meunier, 3 — Jef Lambeaux: Busto di Leopoldo II, re dei belgi, 4 — Victor Horta: Sala centrale, 5 — Albert Ciambeliani: Vista serena (grande pannello decorativo), 6 — Emile Fabry: L'espansione coloniale (col.), 7 — C. Meunier: Spaccapietre; Facchino al lavoro; L'agricoltore; Lavoratrice delle miniere, 9 — L'uomo che beve; Facchino del porto d'Anversa, 10 — Minatore; L'alberverato, 11 — J. van Asperen ed E. van

Averbeke: Sala d'Anversa con pannello decorativo di G. Morren, 12 — Leon Sneyers: Sala di Liegi con pannello decorativo di R. Berchmans, 13 — L. Sneyers: Salottino, 14 — Altro lato del salottino, 15 — Philippe Wolters: Fermaglio con smalti, gemme e perle; Collana di corniole scolpite, smalti traslucidi, perle e gemme, 16 — Le cycle des heures (tavola) — Oscar van de Voorde: Stanza da studio, 17 — Charles Dondelot: Fantasia su di un antico minuetto italiano, 18 — Il sogno di Fausto, 19 — Ph. Wolters: Fermaglio con smalto e gemme, 20.

### LA SEZIONE ITALIANA

Illustrazioni

Galileo Chini: Il ritorno vittorioso degli artefici, 242 — Pannello centrale del trittico decorativo, 243 — La turia devastatrice del fuoco, 244 — Eugenio Quarti: Salottino, 245 — Sala da pranzo, 246 — Camera da letto, 247 — Vittorio Ducrot: Credenza; paravento; tavola da pranzo; sedia a sdraiato; sedia, tavolino e poltroncina da salotto; toletta per signora e toletta da uomo; poltrona da vestibolo di giardiniere, tavolino, su disegni di Ernesto Basile, 248 a 255 — Alberto Magrini: Cartellone per la mostra Segantini, 322 — Ditta Beltrami e C.: Le due cicale (vestrate su disegno di G. Zuccaro), 323 — La stessa: Il tacchino; Vecchio parco; Il pappagallo ed il buco (vestrate su disegni di G. Buffa), 324, 325 e tavola — Ditta Mosini: Coppa dorata su disegno del Saronni, 326 — Calligaris:

Interriata, 327 — Edoardo De Albertis: Deucalione e Pirra (sedile in marmocolorato), 328 — H. St. Lerche: La nuova mostra di bronzi, ceramiche e gioielli, 329 — Ditta Matten: Rilegature in cuoio e pelle su disegni di G. Decol, 330, 331 — Alessandro Mazzucotelli: Inferriata per cucina, 332 — Lo stesso: Inferriata per davanzale; Parapetto di poggiuolo, 333 — Calligaris: Piccolo lampadario, 334 — Vincenzo Miranda: Anelli, spilli e fermagli in oro cesellato, 335 — Società dell'«*Aemilia Ars*»: Due merletti su disegni del XVI secolo; Merletto su disegno moderno, 336 — La stessa: Merletto su disegno moderno di A. Casanova, 337 — Ditta Johnson: Medaglie, 339 — Vincenzo Miranda: Pendaglio porta-fortuna, 340.

*Vittorio Pica* 243 e 323

### — LA SEZIONE UNGHERESE

*Vittorio Pica* 83

Illustrazioni

Maxim Roth: «*Matrona Hungariae*» (mosaico), 82 — Odon Teles: Fregio di putti canori nel salottino della Musica, 83 — Sándor Nagy: Salotto con veranda, 84 — Aladár Körösti: Sala da lavoro, 85 — Lo stesso: Sala da pranzo, 86 — Sándor Nagy: Sala da pranzo, 87 — Géza Maróthi: Mobili del salottino della Musica, 88 — Lo stesso: Il genio della Musica, 89 — Sala dell'industria domestica, 90 — Sala delle ceramiche di Vilmes Zsolnay di Pecs, 91 — Odon Faragó: Caminetto con orologio, 92 — Lo stesso: Stipo, sedia e piedistallo, 93 — Lo stesso: Armadio, 94

— Géza Maróthi: Piccola rotonda, 95 — Lo stesso: Sala della Fontana delle Anitre, 96 — Salottino della Musica, con mobili e bassirilievi di G. Maróthi ed il busto di Beethoven di O. Teles (tavola) — Cortile del Cervo, con in fondo la Fontana delle Anitre, 97 — Géza Maróthi: Cortile del Cervo, 98 — J. Vaszary: Tappeto, 99 — Miklós Ligeti: Statua dell'«*Anonimo cronista*», 100 — Géza Maróthi: Portafiori in rame sbalzato, 101 — Miklós Ligeti: Ritratto della signora Grünwald (bronzo), 102.

### — QUÀ E LÀ PER LE SEZIONI STRANIERE

*Vittorio Pica* 163

Illustrazioni

T. Nieuwenhuis: Pagina di calendario, 162 — Rilegature in cuoio inciso su disegni di H. G. Fell, 163, 18 — Alfred East: Un uragano nel Cotsavold, 164 — Frank Brangwyn: S. Maria della Salute a Venezia (tavola) — Sidney Lee: Il ponte, 165 — Rilegature in pergamena alluminata su disegni di H. G. Fell, 165 a 167 — L. Baumann: Facciata

e cortile del padiglione austriaco, 168, 169 — Vasi della «*Ruskin Pottery*», 170, 171 — G. W. Dysselhof: Paraventi in legno e batik, 172, 173 — Vista d'insieme della mostra di ceramiche, statuettes in bronzo e gioielli di H. St. Lerche, distrutta dal fuoco, 174 — Porcellane della R. Manifattura di Copenhagen, 175 a 179.

## ARTE (L') DELL'ESTREMO ORIENTE AL MUSEO CHIOSSONE — IL LE SCOLTURE E I CESELLI

*Vittorio Pica* 41

Illustrazioni

Coniglio e rospo in bronzo, 41 — Else di sciabola, 41, 55, 57 a 60 — Vasi in bronzo, 42, 45, 48 — Lanterna in bronzo per giardino di tempio, 43 — Masayoshi e Terumitsu: Cerchi di guaina di sciabola in metallo cesellato, 44, 45 — Candeliere, profumiera e due vasi in bronzo, 44 — Vasi in bronzo, 45, 48 — Candeliere in ferro, 46 — 41, in bronzo, 46, 47 — Granchio in bronzo, 48 — statua di Kwanon in

bronzo (tavola) — Fermagli in metallo cesellato; Profumiera in bronzo, 49 — Manici di coltelli cesellati ed ageminati, 50, 51 — Kuniyoshi e Toyokuni: Scene guerresche, 52, 53 — Miotein Munetsugu: Corazza in ferro decorata da un drago in laccia d'oro, 54 — Elmi in ferro, 55, 57 — Tunesu Sootmè Iyeeika: Elmi e maschere in ferro, 56 — Braciera in bronzo, 60.



# ARTE (L') DELL'ESTREMO ORIENTE AL MUSEO CHIOSSONE — III. LACCHE, AVORI, CERAMICHE E RICAMI

Vittorio Pica 260

## Illustrazioni

Montature di porta-tabacco in metallo cesellato, 261, 262, 263 — Gioielli: Scatoletta in lacca, 260 — Piatto cinese, 261 — Hibaci: Bracieri in lacca, 264 — Maschere da teatro (tavole) — Selle in legno laccato con decorazioni in argento e stoffe in ferro con agemature in argento, 265 — Tavola in lacca ricoperta di pelle, 266 — Scatola in lacca con disegni svamati, 267 — Koto a tredici corde; Biva a quattro corde con iscrizione in lacca dorata; Shamisen in legno con decorazioni in lacca, 268 — Shozan: Scatola delle medicine in lacca dorata; Id., con agime e netzuké in bambù; Tabacchiera in legno con grilli e farfalle in lacca d'oro; Tazuki: Scatola in lacca color ferro, 269 — Portasciabole in lacca nera decorata d'oro, 270 —

Cikanao: Scatola delle medicine in lacca dorata; Astuccio in lacca per le medicine; Vaso cinese del XIV secolo, 271 — Uomo che stamuta; Koké: Il diavolo scacciato; Masakazu: Serpente che assale un cinghiale; Sacerdote che ride; Contadino con un bimbo, 272 — Toshimune: Ragazzino; Donna che allatta un bambino; Riomin: Bambini che scherzano; Ikkoai: Gruppo di cinque persone; Ghenrio: Viaggiatori, 273 — Vassoio di Kanga, 274 — Drago su di una sfera; Leone bianco ed azzurro di Seto, 275 — Tuniche in seta con ricami a colori, 276 — Tapeto in seta con dragli ed uccelli ricamati in oro, 277 — Ranocchi e loto; Toshinaga: Tre sorci; Tozuka: Scatola delle medicine in lacca d'oro con figure di Shoki, 278

# ARTE RETROSPETTIVA: LA PORTA MAGGIORE DELLA CATTEDRALE DI FERRARA

G. Agnelli 341

## Illustrazioni

Porta maggiore della Cattedrale, 342 — Cattedrale di Ferrara, 343 — Architrave e lunetta, 344 — Strombatura, a sinistra, 345 — Decorazioni della strombatura, a sinistra e a destra, 346, 347 — Leone, telamone e colonne del

1830, a sinistra, 348 — Disegno del Pontelamento o Castello ecc., 349 — Leoni, telamoni e colonne originali, a destra e a sinistra, 350, 351 — Frontone del pronao, 353.

# — LA ROCCA DI BAGNARA

T. Col. L. Marinelli 368

## Illustrazioni

Cittadella e rocca al tempo viscontesco, 368 — Veduta del torrione viscontesco all'ingresso del castello, 369 — Veduta del torrione viscontesco a nord-est, 370 — Veduta della cortina di mezzogiorno, colle tracce dell'antico passaggio, 371 — Pianta della rocca alla fine del 1400, 372 — Bagnara di Romagna, 373 — Veduta della cortina di mezzodi, coronata da dentelli, 374 — Veduta del torrione sforzesco e dell'interno della cortina a sud, 375 — Veduta

prospettiva della rocca al tempo sforzesco, 377 — Casamatta superiore; Sezione sulla linea A. B. C. del torrione sforzesco, 378 — Sezione sulla linea D. E. del torrione viscontesco; Casamatta mediana, 379 — Loggette a nord e a ovest, 380, 381 — Veduta del ponte levatoio, ora trasformato in ballatoio pensile, 382 — Loggetta ad ovest, 383 — Sigillo, 384.

# — UNO SCULTORE IGNORATO: SILVESTRO ARISCOLA

Art. John Rusconi 30

## Illustrazioni

Aquila, Chiesa del Soccorso: Tomba di Jacopo di Notar Nanni, 31 — Chiesa di S. Bernardino: Deposito di S. Bernardino, 31 — Particolari del detto Deposito, 32, 33, 38 — Particolari della tomba Camponeschi, 34, 40 — Tomba

Pereira-Camponeschi, 35 — Cattedrale: Tomba del cardinale Agnelli, 36 — Chiesa del Soccorso: Tomba di Luigi Petricca l'ica, 37 — Altare in bassorilievo e scultura, 39.

# ARTE E MESTIERI DELLA VECCHIA VENEZIA

Pompeo Molmenti 103

## Illustrazioni

Venditore d'oca e d'acciari, 103 — Arte degli orifici e gioiellieri ecc., 104 — Arte dei tintori, 105 — Arte dei tessitori di seta, 106 — Arte dei sarti, 107 — Arte dei pellicci, 108 — Arte dei squaroli; Arte dei pederi, 109 — Arte dei cuchi e scoli, 110 — Fabbricatore di zoccoli; Il piccolo savoiardo con la marmotta ammaestrata;

Venditore di nova per Pasqua; I grigion venditori di o-felle, 111 — I Ponta-piatti e castragatti; Le portatrici d'acqua (bigolanti), 112 — Venditori di frittelle; Rivendugliola, 113 — Accenditori di fanali; Venditore d'inchostro e di veleno per i sorci, 114.

# ARTISTI CONTEMPORANEI: AUGUSTE RENOIR

Vittorio Pica 403

## Illustrazioni

Sulla terrazza, 402 — Ritratto di A. Renoir, 403 — In riva al mare, 404 — La donna col gatto, 405 — La piccola fiorata, 406 — Il ginocchio del volante, 407 — Due giovani signore in giardino, 408 — La colazione dei canottieri, 409 — Al pianoforte, 410 — Nel palchetto; Pensierosa, 411 — Ballerina, 412 — La famiglia dell'artista, 413 — Il primo passo, 414 — Il ballo in campagna; Il ballo in città, 415

— Il pittore Monet che dipinge nel suo giardino, 416 — Bagnante (tavola) — Il ballo nel « Moulin de la Galette », 417 — Ritratti della pittrice Berthe Morisot e di sua figlia, 418 — La tazza di thé, 419 — La Senna ad Argenteuil, 420 — La peschiera, 421 — Canal Grande a Venezia, 422 — Fiori, 423.

# ATTRAVERSO L'ABRUZZO: S. MARIA AD CRYPTAS

Art. John Rusconi 440

## Illustrazioni

S. Maria ad Cryptas: La facciata, 449 — Castello di Bonanno d'Ocre: Nord-est, 450 — Ovest, 451 — Nord-ovest, 452 — S. Maria ad Cryptas, 452 — Interno, 453 — La deposizione, i donatori, 454 — Altreschi nel coro, 455 — I patriarchi, 456 — Creazione degli animali; L'ultima cena,

457 — I re magi, 458 — Alcuni santi. Due santi cavalieri e sei mesi, 459 — La flagellazione, 460 — Creazione dell'uomo e della donna; Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, 461 — Freddo; Il bacio di Giulia, 462 — La crocifissione, 463.

# BAGNI (I) NEI TEMPI ANDATI

O. U. 228

## Illustrazioni

Lukas Cranach; Fontana della Gioventù, 228 — Hot-gastein e la sua valle, 229 — Donne greche al bagno; Avanzi dell'acquedotto di Claudio, 230 — Rovine delle terme di Caracalla a Roma; Resti d'antico bagno romano ad Aquisgrana, 231 — Bagno promiscuo nel sec. XVI, 232 — Il bagno in casa Fugger ad Augusta, 233 — Cavaliere nel bagno, servito da donne, Aquisgrana, 234 — Bagno a

vapore; La cura in un bagno d'Aquisgrana; Camerino da bagno ad Aquisgrana nel 1727, 235 — I bagni e le sorgenti d'Aquisgrana, 236 — L'ora del passeggio a Tunbridge Wells; Palazzo Loguay a L'Aquisgrana, dove nel 1804 abitò Napoleone I e Giuseppina, 237 — La salina superiore a Kissingen, dove abitava il principe di Bismarck; Carrozza da viaggio del sec. XVIII, 238.

**BUSTO (IL) DEL " MONCALVO " OPERA DI L. BISTOLFI** *Francesco Pico* 477

Illustrazioni

Leonardo Bistolfi: Busto di Guglielmo Cacceta, 477, 479.

**FOTOGRAFIE (LE) TELEGRAFICHE** 474

Illustrazioni

Schema degli apparecchi impiegati dal prot. Korn di Monaco per riprodurre a distanza fotografie; Il prot. Korn (da una telefotografia dalui eseguita), 474 — Telefotografia

ed ingrandimento, 475 — Telefotografia del Principe Regente di Baviera ottenuta nel 1903; Nuova telefotografia della stessa negativa ottenuta il 16 ottobre 1906, 476.

**GITA (UNA) A CHAMONIX** *P. Velerio* 61

Illustrazioni

Il gruppo del Monte Bianco e la ferrovia St. Gervais-Chamonix, 61 — St. Gervais-les-Bains, 62 — Chamonix e il Monte Bianco, 63, 64 — Chamonix e Le Brévent, 65 — La valle di Chamonix al levar del sole, 67 — Bossons e il ghiacciaio, 68 — Ghiacciaio des Bossons, 69 — Id.: La grotta e l'Aiguille du Midi, 71 — Ghiacciai des Bossons e di Taconnaz, 72 — Sentiero di Montalvert: Veduta verso

Chamonix e Le Brévent, 73 — Montalvert, il mare di ghiaccio e Les Grand Jorasses, 74 — Le Agugles del Plan, di Blaitière, dei Cuarnoz e di Grepon, 75 — Argentière e il Monte Bianco, 76 — Le Brévent, Veduta verso Sallanches e la valle dell'Arve, 77 — Vettura automotrice di prima classe; Bagagliaio automotore, 78.

**LAVORATORI (DI) DELLA MORTE** *Doll, Messandro Canestrini* 152

Illustrazioni

Mosche antropofaghe, 152 — Coleotteri antropofagi, 153 — Un miriapodo antropofago: *Mulo*, 157. — Farfalle antropofaghe, 154 — Acari antropofagi, 156

**LETTERATI CONTEMPORANEI: RENARD JULES** *Jean de Goumont* 256

Illustrazioni

Caricatura di J. Renard, 257 — Autografo di J. Renard, 259.

**WARD HUMPHRY** *Ussé Orlens* 21

Illustrazioni

Ritratto di Mrs. Humphry Ward, 23 — La casa di H. Ward a Trinch, 25.

**MISTERIOSE (LE) ROVINE DELLA RHODESIA: ZIMBABUE SAREBBE LA " OPHIR " DELLA BIBBIA ?** *A. Ghisleri* 385

Illustrazioni

Schizzo topografico delle rovine della Rhodesia, 385 — Veduta generale delle rovine di Zimbabwe, 386 — Pianta del tempio elittico, 387 — Parte orientale del tempio elittico con la decorazione a travicelli, 388 — Interno del tempio elittico veduto dalla cima della muraglia settentrionale, 389 — Torre conica nel sacro recinto, 390 — Terrazza di cemento-granito, gradini e travi incise di saponaria, scoperti nel 1903, 391 — Avanzi di una grande

scala che conduceva all'ovest del tempio, 392 — Corridoio dell'Acropoli, a Zimbabwe, 393 — L'uccello sacro inciso nel monolito, veduto di fianco, Lo stesso monolito, veduto di fronte, 395 — Piatto di legno trovato nelle vicinanze di Zimbabwe; Pezzi di maiolica cinese trovati a Dholo-Dholo, 396 — Armi di ferro e verghe di rame trovate sotto un intatto pavimento nel cuore della cittadella di Dholo-Dholo, 397 — Due monoliti della terrazza dell'Acropoli, 398.

**NECROLOGIO:**

Elia Ajolfi (con ritratto e: « Sul prato », gesso), 79 — Alfred Stevens (con ritratto); Eugenio Gignous (idem); Giuseppe Giacosa (idem), 299 — Adelaide Ristori; Gio-

vanni Visconti-Venosta (con ritratto), 319 — Luigi Alberto Villanis (idem), 320 — Teofilo Pasini; Achille Formis, 450.

**NUOVO (IL) INDIRIZZO NEL TRATTAMENTO DELLA MANO D'OPERA** *R. R.* 210

Illustrazioni

Uno scarto umano: l'operaio sopra i 40 anni, 210 — Contrasto tra un moderno stabilimento ed un'antica officina, 211 — Casette per operai vecchi o divenuti inabili della fabbrica di cacao *Coalbury Brothers* a Bourneville, 212 — Un laboratorio di molitura a smeriglio ben equipaggiato e con appropriata protezione; Apertura delle balle di cotone senza provvedimenti contro la polvere, 213 — Una batteria di caldaie moderna con alimentazione automatica del carbone, 214 — Lavabos e armadi per operai lavato in un'officina moderna, 215 — Guardaroba, bagni e lavatoi in una grande fabbrica americana; Bagni a doccia ed a tinuzzi, 216 — Racino di nuoto per uomini ed altro coperto per operaie con camerini nello stabilimento di Bourneville, 217 — Stileria ben illuminata; O-

perai che salgono al lavoro coll'ascensore o colle scale, 218 — Operaie che lavorano sedute; Un riposo di 5 minuti per le operaie, 219 — Un grande retettorio; Un carrello trasportatore di refezioni, 220 — L'antico modo, ancor frequente, di appendere gli abiti alle pareti; Guardaroba per le operaie dello stabilimento di Bourneville, 221 — Distribuzione di latte in un grande officio americano, 222 — Fontanella igienica; Locale di ritiro per le operaie, 223 — Giornata di diporto della maestranza di un officio, 224 — Locale d'ambalanza; Interneria di un grande stabilimento americano, 225 — Il tetto d'un'officina rifatto a giarino; Un'officina ordinaria, 226 — La vista di una finestra delle officine della « *National Cash Register Co.* » a Dayton, 227.

**NUOVO (UN) RITRATTO DI PIO X** *U. Pini* 398

Illustrazioni

Hans St. Lethel: Ritratto di Pio X (bronzo), 399, 400.

**PALIO (IL) DI SIENA** *G. A. Niccoli* 115

Illustrazioni

A. Viligiardi: Cartellone illustrato, 115 — Giostra in onore di Cosimo II granduca di Toscana, 116 — La Compagnia di S. Bernardino, reduce da Aquila, presenta alla Signoria il coltello che servì per sezionare il corpo del Santo, 117 — Figurini e carri della corsa del 1791, 118,

120 — Palio corso in presenza di Leopoldo II granduca di Toscana; Il palio del 17 agosto 1877, 119 — La corsa del palio, 121 — Un araldo in piazza Tolomeo (paggio della Chiocciola), 122 — Figurini della Pantera e del Drago, 123 — Una prova: I fantini si avviano alla mossa, 124 —

Comparsa della contrada dell'Onda, 125 — Capitano del Bruco; Figurini della Lupa e del Bruco; Un paggio della Giraffa, 126 — Il corteo del 2 luglio 1906; Comparsa della Lupa, 127 — Comparsa del Drago in piazza Umberto I, 128 — Comparsa della Torre davanti alla Cappella di Piazza, 129 — Figurini dell'Onda, dell'Oca e della Pantera, 130 — Comparsa della Tartuca davanti al palazzo Buonignori, 131 — Il Carroccio (2 luglio 1906), 132 — Comparsa della

Selva in piazza del Duomo, 133 — Figurino della Giraffa; Pantino in costume di corsa (contrada dell'Oca), 134 — La mossa; La corsa, 135 — Durante la corsa: La discesa di S. Martino colle materasse protettrici, 136 — Il premio; Dopo la vittoria: Il palio portato in trionfo in contrada del Drago, 137 — La cena in contrada dell'Onda, 138 — Piatto con emblemi di contrade, 139.

## PATOLOGIA (LA) UMANA NELL'ARTE

*Dott. Giovanni Franceschini* 424

### Illustrazioni

Rembrandt: La lezione d'anatomia, 424 — Tintoretto: La piscina probatica, 425 — Enea ferito (affresco pompeiano), 426 — Mascherone grottesco; Murillo: Il pidocchioso; Lo stesso: Mendicante, 427 — Ghirlandaio: Ritratto di vecellio con fanciullo, 428 — J. Callot: Dalla raccolta « Pitocchi », 429 — Domenichino: Il fanciullo epilettico nel quadro « Il miracolo di S. Nilo », Andrea del Sarto: Un'ossessione all'inizio della crisi (frammento d'un affresco); Raffaello: Disegno del giovane ossessionato nel quadro « La trasfigurazione », 430 — Taddéo Gaddi o Andrea da Milano: Malati imploranti, S. Domenico, 431 — Rubens: S. Ignazio libera un indemoniato, 432 — Murillo: S. Elisabetta che cura i tignosi, 433 — Velasquez: L'idiota; Omero cieco (busto in marmo), 134 — Theotocopuli Domenico: La guarigione d'un cieco, Maccari: Appio Claudio cieco e condotto nella Curia, 435 — Pietro del Donzello: La carità di S. Martino; Rubens: La carità di S. Martino, 436 — Bonifacio

Veronese: Lazzaro il mendico. Scuola toscana del XV secolo: Un santo che fa l'elemosina, 437 — Beato Angelico: L'elemosina agli storpi, 438 — Breughel: Gli storpi, 439 — Raffaello: La peste (disegno). Micco Spadara: La piazza Mercatello a Napoli durante la peste del 1656, 440 — Orsini: Gli scrofologi (particolare di un quadro), tavola — G. Zumbo: Altorilievo in cera rappresentante una pestilenza, 441 — F. Dandini: S. Antonio somministra il viatico agli appestati; F. Carotto: La Vergine col Bambino e S. Rocco, 442 — Il salasso (miniatura del Breviario Grimani); David Teniers: Due vecchi, 443 — Lundens Gerrit: Un'operazione chirurgica, 444 — Beato Angelico: S. Cosimo e S. Damiano guariscono uno storpio; Correggio: Le tre Parche (chiaroscuro), 445 — L. Lotto: Le tre età dell'uomo, 446 — Paolo Veronese: Vecchiaia e gioventù, 447 — Affresco pompeiano, 448.

## PROGETTI (DUE) DI RIPRISTINO D' DUE ANTICHI MONUMENTI VENEZIANI

*Aldo* 470

### Illustrazioni

La scala nella corte della Terrazza in Barbaria delle Tole in Venezia, 470, 471 — Stato attuale del cortile e della scala del palazzo Morosini in Fondamenta S. Giovanni

Laterano in Venezia; Corile e scala nel detto palazzo nella forma primitiva del sec. XV, 472 — La vera da pozzo della corte della Terrazza in Barbaria, 473.

## RACCOLTA (LA) DELLE ARANCIE

*Giovanni Paternò Castello* 313

### Illustrazioni

La raccolta delle arancie, 313 — La spicciolatura, 314 — Un deposito di assicelle e casse, 315 — Un gruppo di raccoglitori, 316 — Incartatrici al lavoro, Incartatrici e cas-

sale, 317 — Un giardino di arancie, 318 — La « scialata » 319.

## RENARD JULES (Vedi Letterati contemporanei).

## RENOIR AUGUSTE (Vedi Artisti contemporanei)

## STORIA (LA) E LA STAMPA NELLA PRODUZIONE POPOLARE ITALIANA *Francesco Novati* 181

### Illustrazioni

G. M. Mitelli: Il venditore di stampe e d'avvisi, 181 — Ignoto: Il giocoliere, 182 — La Madonna del fuoco, 183 — I funerali della volpe, 184 — G. Franco: I cerretani in piazza di S. Marco, 185 — I dodici mesi dell'anno, 186 a 189 — Le quattro stagioni, 190, 191 — Il paese di cuccagna, 192 e tavola — La gran battaglia di Carnevale e Quaresima, 193 — G. M. Mitelli: Carnevale e Quaresima, 194 — Il mondo alla riversa; L'indovina, 195 — G. M.

Mitelli: Così va il mondo..., 196 — Il mondo alla rovescia, 197 a 199 — Il vagabondo sotto le spoglie della volpe, 200 — Ger. van Aeken: Il ladro campestre, 201 — Il « Capitano de' Guidoni », 202 — Ger. van Aeken: I mendicanti, 203 — G. M. Mitelli: La compagnia dei rovinati, 204, 205 — Ignoto: Le barriere del mondo, 206 — La vita infelice della cortigiana, 207 — L'alfabeto del villano, 208 — La baruffa per il possesso de' pantaloni, 209.

## TESSERE ARTISTICHE DEL SETTECENTO — II. TESSERE TEATRALI E *BENEFIT TICKETS*

*Ettore Modigliani* 140

### Illustrazioni

Collezione del Dr. Piccinini, 140 a 142, 144 a 147, 149, 151 — 143, 148, 150, e tavola — Collezione del Gabinetto delle Stampe in Roma,

## — III. BIGLIETTI COMMERCIALI E CARTE D'AMMISSIONE

*Ettore Modigliani* 354

### Illustrazioni

Collezione del Dr. Piccinini, 354 a 367 e tavola — Collezione di Mr. Henry Prior, 356 — Collezione del Gabinetto delle Stampe in Roma, 358.

## TRASPORTI (I) PER VIE FERRATE ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MILANO

*P. Verole* 291 e 464

### Illustrazioni

Carro a vapore di Cugnot; Locomotiva Brunton, 291 — Locomotiva Buffing Billy, Sezione longitudinale della locomotiva « Globe » di Stephenson; Locomotiva « Rocket » di Stephenson, 292 — Armamenti stradali primordiali, Sezione trasversale nel fondo del « Rocket »; Armamenti con rotaie a doppio fungo, 293 — Armamento Vignoles, 294 — Metropolitana di Berlino: Stazione della Borsa, Viafotio, 295 — Locomotiva Compound per treni rapidi, 296 — Locomotiva Compound a due cilindri per treni merci su forti pendenze; La stessa: vista longitudinale, 297 — Locomotiva Compound a quattro cilindri, 298 — Locomotiva a grande velocità Compound; Locomotiva

Compound a quattro cilindri per treni rapidi e pesanti e per forti rampe, 299 — Locomotiva Compound a quattro cilindri, tipo Vauclain, 300 — Locomotiva « Consolidation » sistema Vauclain di Baldwin; Locomotiva Compound a cinque assi accoppiati, 301 — Surrisaldatore di Schmidt: Sezioni trasversale e longitudinale nella cassa fumo, 302 — Surrisaldatori Pielock e Schenectary, 303 — Locomotiva a vapore surrisaldato per treni diretti, 304 — Locomotiva-tender a tre assi accoppiati con surrisaldatori sistema Pielock e distributori Lentz; Locomotiva Compound a quattro cilindri, tipo « Atlantic », con distribuzione a valvole sistema Lentz, 305 — Locomotiva-tender

a vapore surriscaldato a dieci ruote accoppiate per treni merci. Locomotiva a vapore surriscaldato a due assi accoppiati e carrello per treni rapidi, 306 — Locomotiva Compound a vapore surriscaldato. Caldaia della stessa, 307 — Locomotiva-tender Compound per treni merci. Sezione longitudinale e pianta della stessa, 308 — Locomotiva-tender a tre assi accoppiati per scartamento normale, 309 — Carrozza automotrice a vapore per servizi economici su linee a debole traffico e per servizi sussidiari su linee principali, 310 — Automotrice a vapore a quattro assi sistema De Dion-Bouton. La stessa: compartimento della macchina, 311 — Carrozza automotrice Com-

pound a quattro cilindri a vapore surriscaldato, 312 — Carro merci con treno, 464 — Carro per derrate alimentari; Carro con treno per carbone, 465 — Carro per pezzi voluminosi. Carro con botti in legno per vino; Carro refrigerante della fabbrica di birra di Pilsen, 466 — Carro refrigerante per la carne, 467 — Carro refrigerante per derrate alimentari; Carro colle sole celle refrigeranti; Carro col generatore del freddo e colle celle refrigeranti; Sezione trasversale nello scompartimento celle; Id. nello scompartimento macchinario, 468 — Carro pel trasporto di cavalli di lusso, 469.

VARIETÀ STORICHE: LA SECONDA MOGLIE DI NAPOLEONE I

*Giulio Lombardi* 279

Illustrazioni

Parma: Ponte sul torrente Taro; Medaglia d'oro di Maria Luigia, 279 — G. B. Borghesi; Maria Luigia, 280 — Canova: Statua di Maria Luigia, 281 — Il maresciallo conte di Neipperg, secondo marito di Maria Luigia, 282 — Il conte Carlo di Bombelles, terzo marito di Maria Luigia, 283 — Panorama di Parma, 284 — Parma: Teatro Regio;

Sala di lettura della Biblioteca, 285 — Stradache da Parma va alla Spezia, 286 — Parma: Palazzo della Prefettura, 287 — Le Beccherie e il Mercato, 288 — Villeggiatura di Colorno; Il lago nel giardino inglese di Maria Luigia, 289 — Piacenza: Ponte sul torrente Trebbia, 290.

VILLA (LA) MILLS SUL PALATINO

..... *ruscus* 158

Illustrazioni

Villa Mills sul Palatino, 158, 159 — Avanzi della « Domus Augustana » sotto Villa Mills, 160.

WARD HUMPHRY (Vedi *Letterati contemporanei*)







SALA DELLE SCOLTURE DI C. MEUNIER E GRANDE PANNELLO DECORATIVO DI J. DELVILLE.  
(Fot. Varischi, Artico e C.)



# EMPORIUM

Vol. XXIV

LUGLIO 1906

N. 139

## L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI MILANO. IL PADIGLIONE BELGA.



L'ESPOSIZIONE internazionale di arte decorativa, organizzata a Torino con intelligente amore e nobile magnificenza, che, in un bel mattino, ridente di sole primaverile, del maggio

del 1902, dischiuse le sue porte ad un pubblico cosmopolita, rappresenta incontrastabilmente, nella coraggiosa novità sua, un glorioso titolo d'onore, nel campo dell'arte, della nostra nazione presso le altre nazioni d'Europa e d'America. Essa, infatti, costituì il primo tentativo serio e complesso di presentare, scelti con criteri quasi sempre rigorosamente artistici e divisi a seconda dei vari popoli, i prodotti più caratteristici e più significativi del recente risveglio delle arti applicate. E ciò in edifici di vivace e talvolta bizzarra originalità di sagome e di variopinta ornamentazione, nei quali un artista di vivido ingegno e di non comune buongusto, Raimondo d'Aronco, si provava, con risultato spesso se non sempre felice, di presentare modelli leggiadri di architettura d'anti-tradizionalistica modernità.

Il tentativo ardimentoso e simpatico ottenne, come accade di sovente, molto maggiore favore presso gli amatori, i cultori e gli studiosi d'arte stranieri che presso il pubblico e la stampa del nostro paese. Però, col passare degli anni, la novatrice importanza educatrice dell'iniziativa di Torino si è appalesata sempre più evidente, specie dopo che essa è stata ripresa, con l'intenzione nobilissima di ristabilire l'antica armoniosa unità di

tutte le arti, in quelle mostre veneziane così prosperose sotto l'imperio di un tiranno illuminato e sagace qual è Antonio Fradeletto.

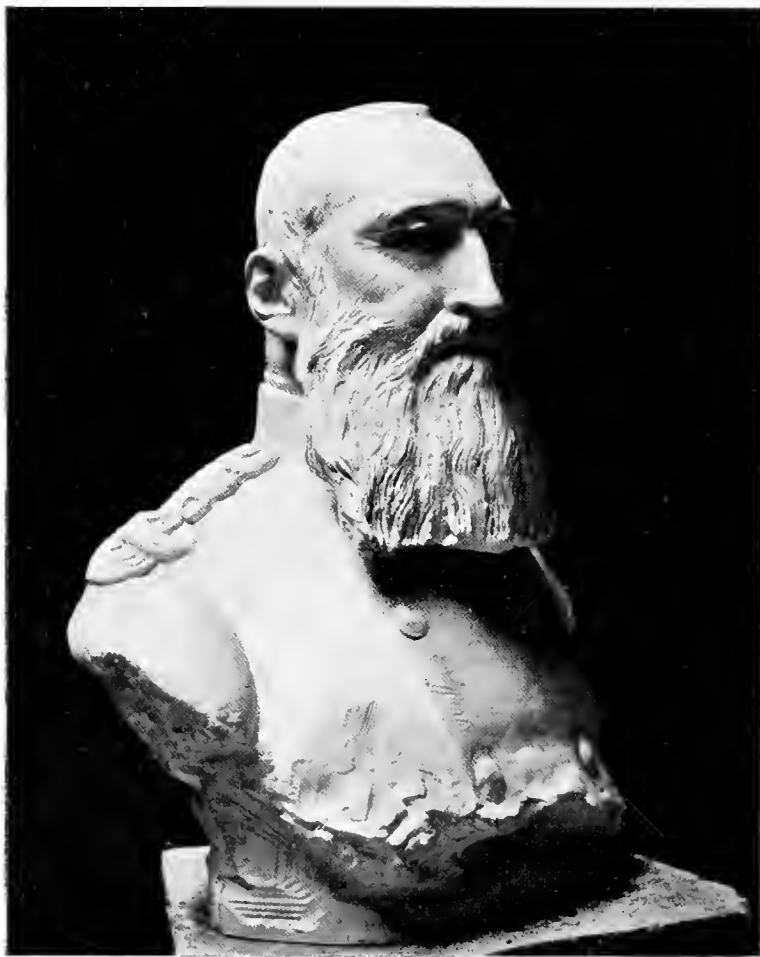
Dati questi precedenti, che onorarono l'Italia altamente, era da sperare che la prospera, attiva ed intelligente Milano, associando alle grandiose mostre dei mezzi di trasporti, del lavoro meccanico, delle arti belle ed a quelle minori, una mostra internazionale d'arte decorativa, volesse seguire gli



CONSTANTIN MEUNIER (DALL'ACQUAFORTE DI KARL MEUNIER).

esempi lodevolissimi di Torino e di Venezia, migliorandone i molti aspetti buoni e correggendone le inevitabili manchevolezze, come è precipuo dovere di chi in un'impresa viene, a distanza di qualche anno, dopo un altro. Purtroppo la realtà

menso padiglione della così detta arte decorativa francese, non privo almeno di una certa decorosa grazia architettonica, dove sono scorsi, durante circa un mese, tanti fiumi di eloquenza e di sciampagna franco-italiana. In esso, invece dei gioielli



JEF LANBEAUX — BUSTO DI LEOPOLDO II, RE DEI BELGI

è assai diversa, come può, con un rapidissimo esame, persuadersi chiunque, avendo una conoscenza anche superficiale dell'odierna arte decorativa, percorra le numerose sale del candido edificio in stucco, che, nel bislacco amalgama di antico e di moderno, direbbesi ideato dalla fantasia di un pasticciere in delirio. E non parlo nemmeno dell'im-

fastosi di un Lalique o di un Vever, dei vetri policromi di un Gallé, delle vaghissime stampe a colori di uno Chéret o di un Grasset, delle opulente ceramiche di un Carrès o di un Cazin, dei vaghissimi stagni a rilievo di un Charpentier o di un Brateau, delle gentili statuette in avorio di un Rivière, dei luccicanti smalti di un Feuillâtre e dei

ricchi mobili intarsiati di un Majorelle, troverete profumerie, scarpette, fiori finti, cappellini, busti, nastri, brettelle, legaccio e poi tutto un popolo di sorridenti pupazzi in cera, rivestiti di abiti in cui il gusto parigino si esagera più o meno spiccatamente, come s'usa per tutti quei prodotti francesi d'esportazione, che fanno sdilinquire le gentili nostre dame e damigelle.

fallire i propositi di educazione del gusto del pubblico, che eransi proposti coloro, che, con menti fervide e colte, idearono la nobile impresa e che, in un secondo momento, furono posti abilmente in disparte dai prepotenti ed ambiziosi sopravvenuti. Accade questo sopra tutto nelle macchinose esposizioni universali, le quali, diciamolo pure schiettamente contro la grossolana rettorica dei discorsi



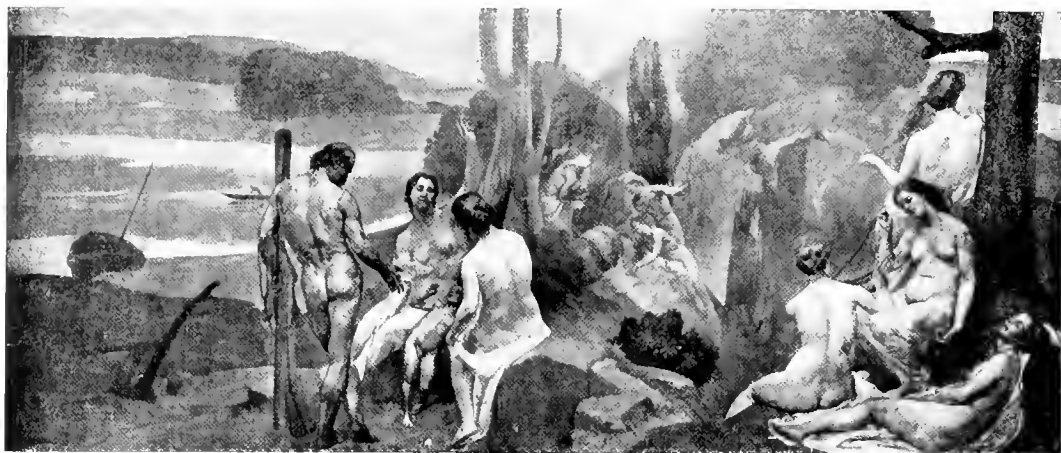
VICTOR HORTA — SALA CENTRALE.

(Fot. Vaischi, Artico e C.).

Per quanto rincrescevole sia l'accertarsi di tutto quello che sono venuto finora enunciando, non possiamo però sorprendercene molto. Si sa bene che le esposizioni, per tutto un insieme di circostanze che riuscirebbe troppo lungo lo spiegare, vengono per solito portate a compimento da qualche gruppo di uomini d'affari, i quali, giunti spesso alla seconda ora, riescono quasi sempre, con il loro pretensioso e talvolta malinteso senso pratico, a turbare gl'interessi estetici ed a fare

d'inaugurazione e dei brindisi, rappresentano, come le enciclopedie anch'esse universali, una forma trapassata, la quale ha avuto, nel secolo scorso, la sua ragione d'esistere ed i suoi grandi meriti, ma che deve oggi lasciare il posto a forme maggiormente evolute, meno spettacolose ma più serie, più rigide e più concrete.

Mi si dirà che anche a Milano l'incarico di ordinare la mostra d'arte contemporanea l'ha avuto un comitato d'artisti. E vero, ma bisogna pur



ALBERT CIAMBERLANI — VITA SERENA (GRANDE PANNELLO DECORATIVO).

(Fot. Varischi, Artico e C.).

confessare che gli egregi componenti di esso, malgrado che molti gravi sconvolgi abbiano saputo evitare e molte belle cose abbiano saputo accaparrare, hanno purtroppo dimostrato — forse perchè quasi tutti, per ragione di studi e per consuetudini professionali, più amici dell'antico che del moderno — di non possedere la resistente combattività ed il fervore d'entusiasmo indispensabili ad annullare le ostilità, fatte d'incompetenza e di preteso senso pratico, degli uomini d'affari del comitato direttivo ed a fare loro accettare un programma largo, assennato e rispettoso dei supremi diritti dell'arte.

Al contrario, adunque, di quanto ho fatto nel 1902 per Torino e nel 1903 e nel 1905 per Venezia, io dell'attuale mostra decorativa moderna di Milano non darò una rivista coscienziosamente minuziosa, ma mi limiterò a segnalare le due o tre sezioni straniere ed i pochi espositori italiani o forestieri degni davvero di considerazione dal punto di vista dell'arte e della modernità.

\* \* \*

Cosa avrebbero dovuto e cosa avrebbero potuto essere i vari compartimenti dell'attuale mostra d'arte decorativa di Milano, se questa avesse seguito, con sagace accorgimento, i precedenti di Torino e di Venezia, lo rivela il piccolo, ma così elegante, così armonico e così gustoso padiglione, in cui un manipolo di giovani artisti belgi, sotto la direzione accorta e sagace dell'architetto Horta e del critico d'arte Fiérens-Gevaert, hanno saputo

mirabilmente accordare le arti maggiori con le arti minori.

Il naturale posto di questo padiglione era nella sezione centrale delle arti decorative, al Parco, la quale ne avrebbe ricevuto quel lustro estetico, che non possono darle di sicuro nè la sala inglese, nè la giapponese, nè la svizzera, per citare tre delle più volgarmente mercantili, in cui i rasoi si alternano coi figurati ventaglietti di carta e cogli orsacchiotti di legno. Ebbene, un po' per le sorde ostilità degli uni ed un po' per le neghittose indolenze degli altri, essa ha dovuto, con stridente contrasto, pigliare posto, come una scatola più piccola dentro una più grande, in quella contraffazione più o meno abile degli edifici civili fiamminghi di stile ogivale, che, in Piazza d'armi, rappresenta il Belgio, in cui infierisce, non meno che in Italia, la mania dei restauri e delle ricostruzioni di carattere fantastico-archeologico.

Che importa in fin di conti tutto questo? Che importa la trascuraggine disdegnosa di tutta quella gente ufficiale, la quale non si stanca mai di glorificare, con nuove frasi d'entusiasmo, la pretesa magnificenza dell'enorme emporio di oggetti di toletta e di chincagliere che è il padiglione francese? Ogni persona, che abbia senso d'arte o semplicemente buongusto ed il cui suffragio è davvero da ricercare, appena avrà guardata la semplice, ingegnosa e leggiadra facciata a curva rientrante, ideata da Victor Horta e sormontata dal movimentato e vaghissimo gruppo allegorico di Pierre Braecke,

non potrà non sentirsi attratto a varcare la soglia dell'edificio, in cui pittori, scultori, architetti ed artefici delle gemme e dei metalli, del legno, del vetro, della carta impressa o della stoffa ricamata hanno volenterosamente uniti i loro sforzi per fare opera comune di bellezza. Non intendo con questo di affermare che tutto possa dirsi riuscito e che tutto vada lodato nei vari locali grandi e piccoli concepiti dall' Horta ed arredati dai giovani suoi cooperatori, ma ogni cosa, pure piegandosi alle particolari esigenze dell'opportunità decorativa e dell'utilità pratica, vi possiede una spiccata impronta d'arte, emancipata da ogni servile imitazione di vecchi stili, ed era ciò che, nel caso attuale, sopra tutto importava e che purtroppo manca alle altre sezioni dell'odierna esposizione milanese, fatta eccezione per l'ungherese e per l'austriaca e per qualche reparto italiano, che formeranno il soggetto del mio secondo articolo.

Allorquando, dopo aver varcato il portico d'entrata del padiglione dell'arte decorativa belga, si entra nella vasta sala d'onore, così gaia e signorile sotto il rettangolare velario, tinto d'un bel giallo

come le pareti e gli agili pilastriui che la separano dai due scomparti laterali, e poi si visitano le altre sale di esso, si rimane colpiti gradevolmente della cura attenta ed amorosa che hanno posta l'Horta ed i suoi collaboratori per ottenere, stringendo in connubio l'arte pura con l'arte applicata, un armonioso insieme di estetica leggiadria per la maggiore letizia degli occhi che guardano, delle mani che tastano, della mente che sogna. E, se talvolta all'intenzione non risponde appieno questo o quel particolare od anche tutta una sala, ciò non toglie nulla, lo ripeto, al merito grande del programma iniziale degli ordinatori, artisti ed artefici, che tanto disinteressato accordo di propositi, tanta intelligente buona volontà e tanto fervore d'entusiasmo hanno impiegati nell'effettuarlo, giacchè, prima di scendere all'esame di un mobile o di una tappezzeria ed anche di una statuetta o di un acquerello, si riceve pur sempre l'impressione d'una confortante abitabilità in sale disposte ed adornate col fermo proposito che le forme si accordassero coi colori e che ogni cosa fosse a suo posto.

È soltanto assai spiacevole, per quanto si spieghi



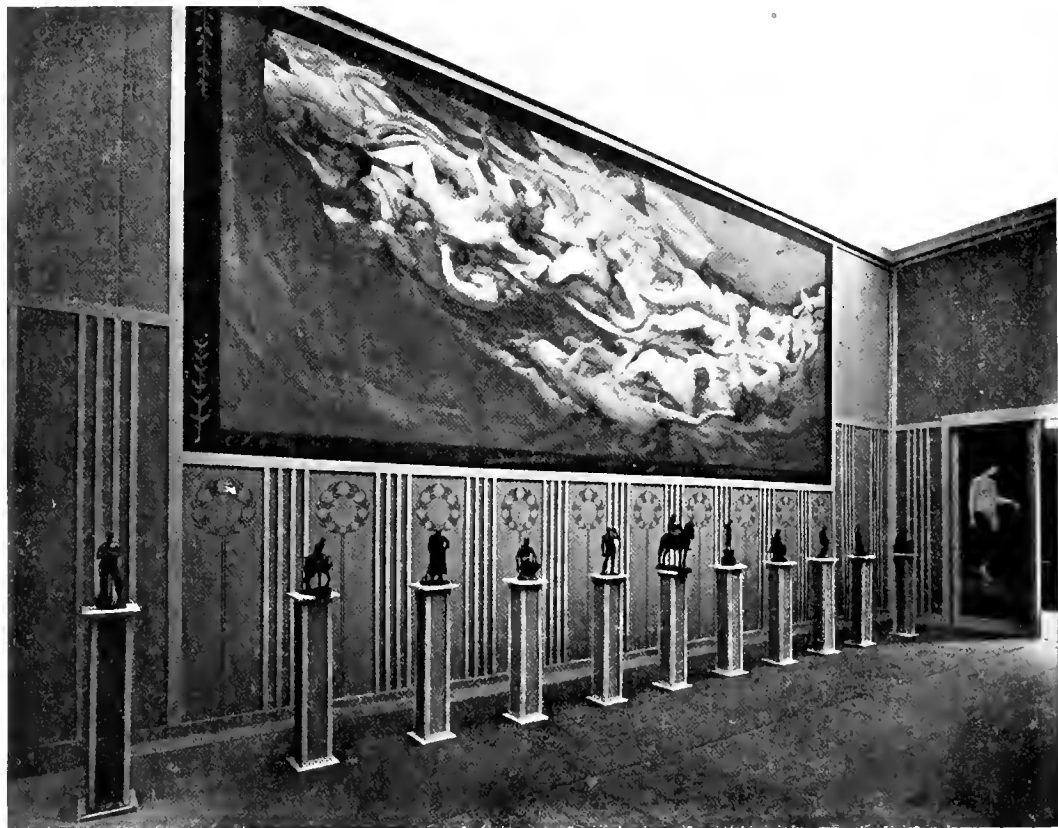
ÉMILE FABRY — L'ESPANSIONE COLONIALE (GRANDI PANNELLO DECORATIVO).

(Fot. Varischi, Artico e C.).

con la sua dimora in Germania, che, come già a Torino nel 1902, fra gli artisti belgi, i quali hanno provveduto all'arredamento delle varie sale messe in mostra qui a Milano, manchi proprio il più originale di tutti, cioè Henri Van de Velde, la cui produzione è multiforme, come quella dell'inglese Walter Crane, del francese Eugène Grasse,

scarsi imitatori ed anche più di un dissennato esageratore in patria ed all'estero.

Se nell'attuale mostra manca il Van de Velde, vi troveremo invece vari artisti, i quali, pure dimostrando un'individualità propria e non seguendolo nell'uso e nell'abuso delle linee tortuose a colpo di frustino, si riattaccano all'essenza del suo sistema



SALA DELLE SCOLTURE DI C. MEUNIER E GRANDE PANNELLO DECORATIVO DI C. MONTAUD.

(Fot. Varischi, Artico e C.).

set, dello svedese Ferdinand Boberg e dell'austriaco Joseph Olbrich, provvedendo ad ogni cosa che serva a rendere comodo e gradevole l'interno dell'abitazione, in modo che dai mobili si estende alle tappezzerie e dalle serrature e dalle maniglie delle porte ai cento oggetti di uso quotidiano. A tutto quanto ha disegnato e fatto eseguire sotto l'immediata sua direzione il Van de Velde ha saputo imprimere un comune carattere di semplicità non disadorna, di severa eleganza e di senso pratico, che gli hanno procurato molti ammiratori, non

ornamentale, nel rifiutare la stilizzazione degli elementi naturali, confinando ogni loro invenzione nel puro campo geometrico delle linee astratte, senza alcuna diretta derivazione e senza alcuno immediato richiamo agli aspetti animali e floreali.

Tale sistema, spiegabile come reazione alle fastidiose intemperanze di certo stile floreale di troppo facile imitazione ed utile ed opportuno forse per l'architettura ed anche per la costruzione dei mobili, sempre però che non sia troppo rigidamente applicato, non può, a parer mio, non ingenerare



C. MEUNIER — SPACCAPIETRE.



C. MEUNIER — FACCINO AL LAVORO.



C. MEUNIER — L'AGRICOLTORE.



C. MEUNIER — LAVORATRICE DELLE MINIERE.



a lungo andare nelle altre branche dell'arte decorativa un'uggiosa ed arida monotonia.

Fra le varie stanze del padiglione belga quella che, più e meglio di ogni altra, nella severa semplicità delle linee un po' rigide e delle tinte fin troppo scure, ci dà la sensazione dell'intimità domestica, è l'interno moderno fiammingo dell'archi-

mingo del De Cœne bisognerebbe che le lampade fossero accese e che nel caminetto ardesse un bel fuoco, perchè è durante le lunghe rigide notti d'inverno che una casa nordica si presenta in tutta la gradevole sua poesia familiare.

Più atta ad essere apprezzata dal gusto degli italiani è, senza dubbio, la stanza da studio del



C. MEUNIER — L'UOMO CHE BEVE.



C. MEUNIER — FACCHINO DEL PORTO D'ANVERSA.

tetto Joseph François De Cœne, a cui i piccoli pannelli decorativi del Viérin ed i vasi in ceramica del Laigneil aggiungono una sobria nota d'arte. Il complesso pei nostri occhi latini, desiderosi di luce e di giocondità cromatica, non può non apparire un po' greve ed un po' triste, ma, allorquando si osserva l'arredamento di un appartamento destinato ad uomini d'altra nazione, non bisogna mai dimenticare la diversità dell'indole della razza e delle costumanze della vita. D'altra parte, per avere una impressione completa ed esatta dell'interno fiam-

mingo e valente architetto di Gand Oscar Van de Voorde, così comoda e raccolta, ma a cui non si può non rimproverare la paradossale abbondanza delle lampade a sospensione.

Con un carattere affatto diverso, si presentano nelle loro fastosità, alquanto artificiose, i due salotti del dipartimento di Anversa, ideati dagli architetti Van Asperen e Van Averbek, e quello disegnato pel compartimento di Liegi dall'architetto Sneyers; ma se quest'ultimo, malgrado ciò che ha di un po' teatrale, finisce per piacermi per l'aristocratica

grazia dell'insieme, in cui il rosso cupo delle pareti armonizza così bene con le variegature dei marmi e gli aurei luccichii del metallo, i primi due, nella bianca uniformità degli stucchi in mezzo a cui stuona maledettamente la vetrata del Bloekhuys, così mediocre per figurazione e per tecnica, non riescono ad appagarmi ad onta di qualche

di artificiosità, dove più e dove meno, quando si passano in esame gli arredamenti delle varie sale del padiglione belga, mi spinge a ripetermi una domanda che mi sono fatta altre volte, se, cioè, il partire dalla grafica ed il servirsi sopra tutto di essa per cercare e trovare la sagoma e la statica di un mobile, che debbono poi essere realizzate nella



C. MEUNIER — MINATORE.



C. MEUNIER — L'ABBEVERATOIO.

bel mobile, dei due bei gruppi decorativi in bronzo di pellicani e di aquile di Josué Dupon e di vari particolari assai lodevoli.

È sopra tutto una pregevole ricerca di semplicità, che non riesce però del tutto ad esimersi da una certa disadorna ruvidezza d'assieme e da una certa pesantezza di particolari, che si osserva nell'anticamera e nel salotto dell'architetto Georges Hobé.

L'impressione di pesantezza che si alterna, malgrado tanti pregi d'invenzione e di fattura, a quella

materia dagli artigiani, non crei molto spesso una sensibile inferiorità all'architetto, al pittore od allo scultore in confronto dell'ebanista, il quale invece concepisce l'opera sua in legno, in quel legno, che diviene sotto le sue mani un docile strumento di cui egli ben conosce tutti i caratteri e tutte le risorse.

Quale che sia la risposta ad un simile quesito, a preservarci contro il pericolo dei troppo recisi giudizi d'ordine generale ci gioverà non poco il contemplare il leggiadrissimo salottino, ideato e fatto

eseguire sotto la sua sorveglianza da Léon Sneyers, il giovane discepolo dell'Haukar, che, fra tutti i valenti operatori dell'Horta, parmi si sia dimostrato, qui a Milano come a Torino, il più agile ed il più geniale.

Fra le scelte opere di scultura che decorano o semplicemente adornano i vari reparti del padiglione belga, senza pur ingombrarli, il gruppo più importante è senza dubbio quello di quaranta e



[ J. VAN ASPEREN ED E. VAN AVERBEKE — SALE D'ANVERSA CON PANNELLO DECORATIVO DI G. MORREN.

(Fot. Varischi, Artico e C.).

Questo salotto, in cui al legno di sicomoro e di frassino d'America si uniscono il metallo martellato e cesellato e le stoffe ricamate, parmi destinato, nella vaga eleganza del complesso e nella grazia delicata e squisita di ogni più minuto particolare, che ne fa uno dei più gradevoli del genere, ad essere, come arredamento, il maggiore successo del padiglione belga.

più fra bronzi e gessi di Constantin Meunier, che permette di conoscere quasi per intero la produzione statuaría di questo genialissimo artista, il quale, con austera nobiltà d'ispirazione umanitaria, con vigorosa fedeltà al vero e con plastica sobria e nervosa di rara efficacia espressiva, seppe farsi il glorificatore degli umili eroi e delle innominate vittime del lavoro.

Accanto al Meunier, figurano con opere più o meno importanti, il versatile Van der Stappen, il poderoso e sensuale Lambeaux, l'austero Braecke, il corretto ed elegante Dubois, l'espressivo Van

nel salotto dello Sneyers un trittico squisitamente suggestivo — hanno, con giusto criterio, voluta la cooperazione soltanto di coloro che valgono sopra tutto per spiccate doti decorative. Così Rodolphe



LÉON SNEYERS — SALA DI LIEGI CON PANNELLO DECORATIVO DI E. BERCHMANS.

(Fot. Varischi, Artico e C.).

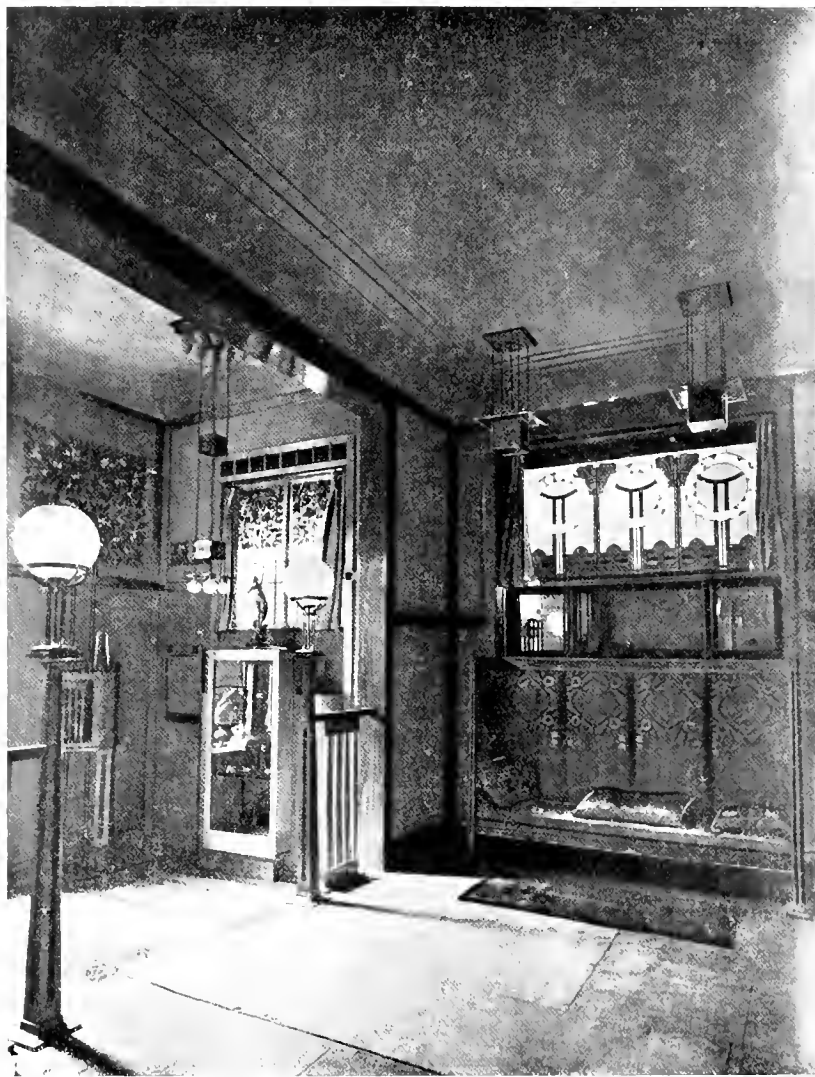
Biesbroeck, l'agilmente e leggiadramente decorativo Rambaux, il grazioso Samuel e, come pregevoli medaglisti, il Lagae ed il De Rudder.

In quanto ai pittori, il Fiérens-Gevaert e l'Horta — fatta un'eccezione pel Buysse e pel Delvin, i quali hanno dato per la sala di Gand due tele di savorosa colorazione, e pel Khnopff, di cui v'è

Wytsman ha fornito per la sala dell'Hobé una fascia ornamentale, in cui, con pennello accorto e disinvolto, ha espresso assai bene la particolare bellezza delle campagne del Brabante. Così Émile Berchmans ha dipinto in alto del caminetto della sala di Liegi un gruppo di donne nude, la cui eleganza un po' fredda mi fa ripensare alle figu-

razioni mitologiche del Mallery. Così Émile Fabry, in un'allegoria dell'*Espansione coloniale*, ha, ancora una volta, riconfermate le gustose sue doti

compassata eleganza della sua *Scuola di Platone*, ci appare artificiosamente lontano dai sentimenti, dalle passioni e dalle aspirazioni dei tempi nostri;



LÉON SNEYERS — SALOTTINO.

(Fot. Varischi, Artico e C.).

di colorista vivace e giocondo e la sua vigoria, perfino eccessiva, di modellatore; mentre Albert Ciamberlani, nella *Vita serena*, ben composta ed abilmente disegnata, troppo evidente mostra l'influenza esercitata su lui da Puvis de Chavannes; Jean Delville, nella nobiltà di concezione e nella

e Constantin Montald, la cui enorme composizione, *Il turbine umano*, andrebbe contemplata ad assai maggiore distanza di quanto sia possibile nella sala in cui è collocata, non ci soddisfa appieno nè per la composizione punto nuova, nè pel disegno piuttosto confuso, nè per la colorazione abbastanza acra.

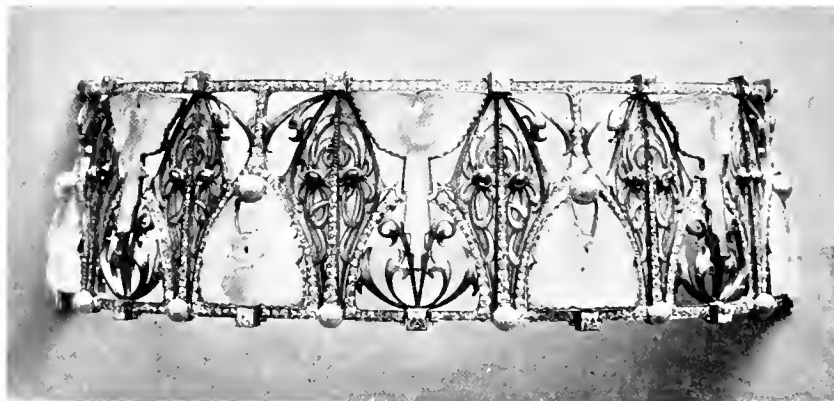
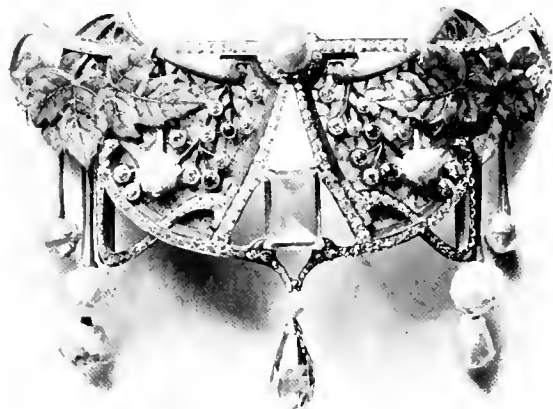


LÍON SNIYERS — ALTRO LATO DEL SALOTTINO.

(Fot. Varschi, Artico e C.).

Accanto ai pittori, nel padiglione belga, troviamo i cartellonisti e fra essi si fanno notare in particolar modo, per concettosità e per grazia, Henri Meunier, per piacente giocodità di tinte e per vaghezza di scene e di figure pittoresche, Henri

Armand Rassenfosse, di cui a lungo e ripetutamente ho parlato ai miei fedeli lettori dell'*Emporium*, seguiti da Karl Meunier, morto precocemente, lasciando, ad attestare la sua non comune perizia di incisore, le belle riproduzioni dei disegni ispirati



PHILIPPE WOLFERS — FERMAGLIO CON SMALTI, GEMME E PERLE  
COLLANA DI CORNIOLE SCOLPITE, SMALTI TRASLUCIDI, PERLE E GEMME

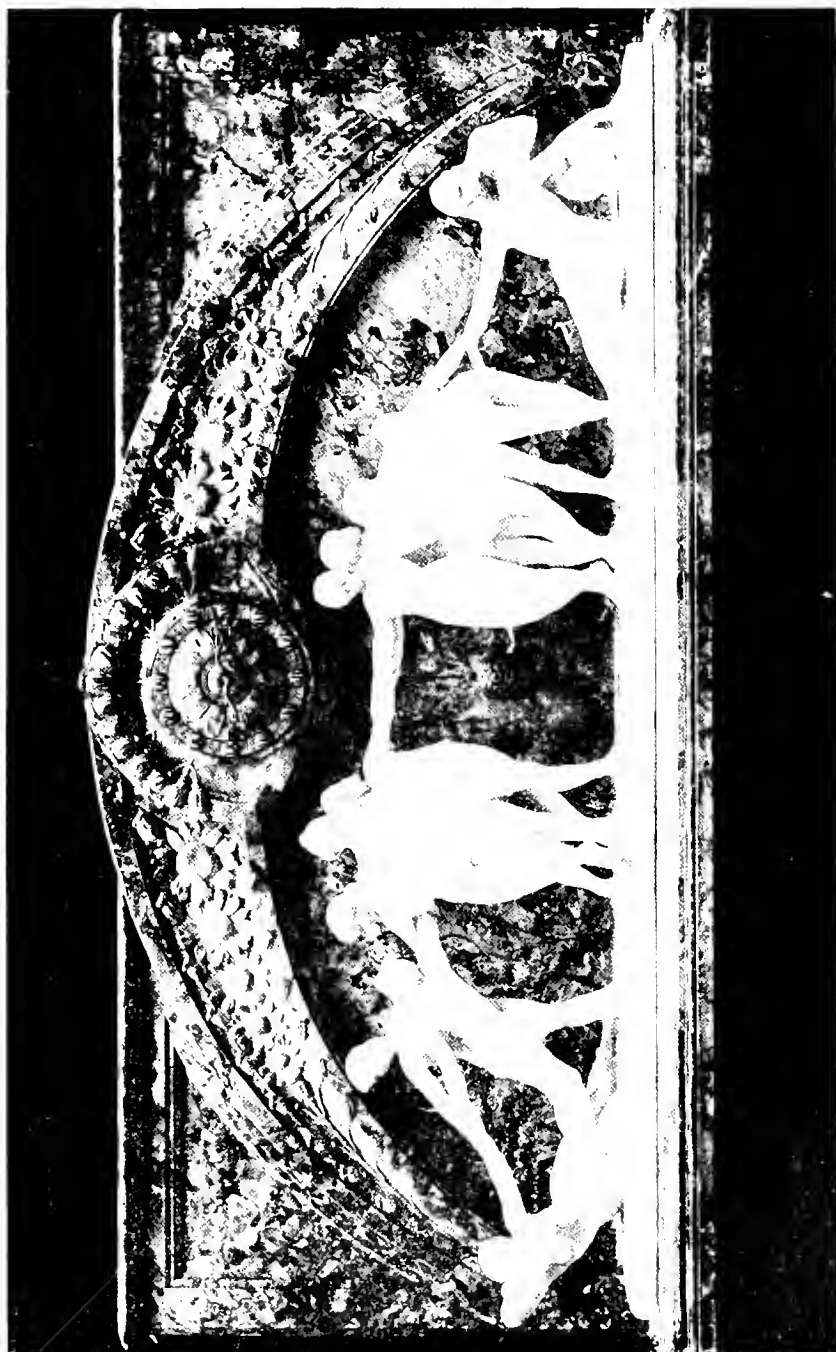
Cassiers, per originalità di stilizzazione di fiori, uccelli, barche a vela e flutti marini, Gisbert Combaz e, per poetica leggiadria d'invenzione, benchè sovente alquanto leziosa, Privat Livemont. Troviamo inoltre la breve falange degli acquafortisti, con a capo il bizzarro, arguto ed originalissimo James Ensor, il poetico Albert Baertson ed il voluttuoso

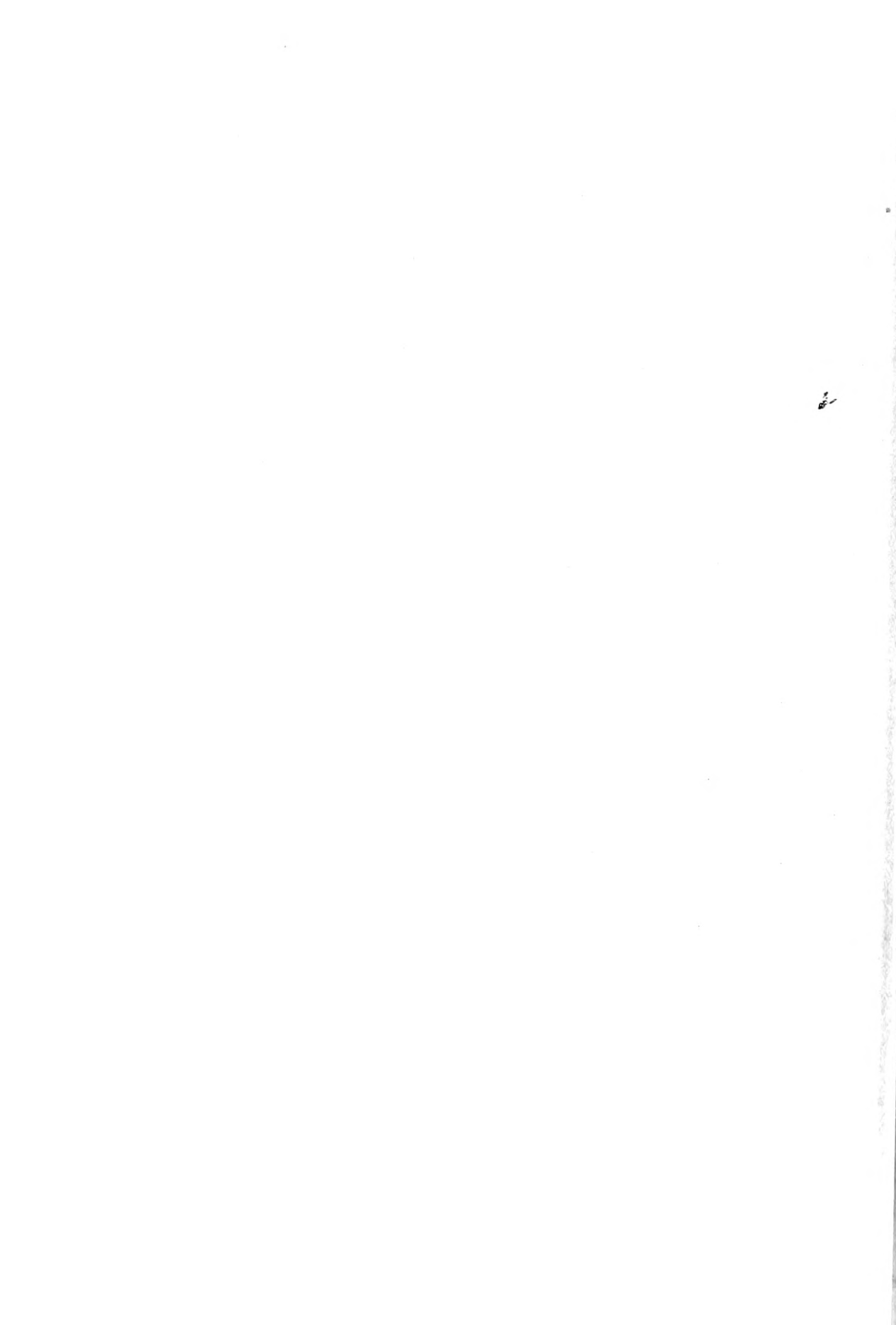
al padre suo dal triste paese delle miniere, e dalle due sorelle Marie e Louise Danse, le quali così abilmente seguono i precetti e gli esempi del loro illustre genitore e maestro.

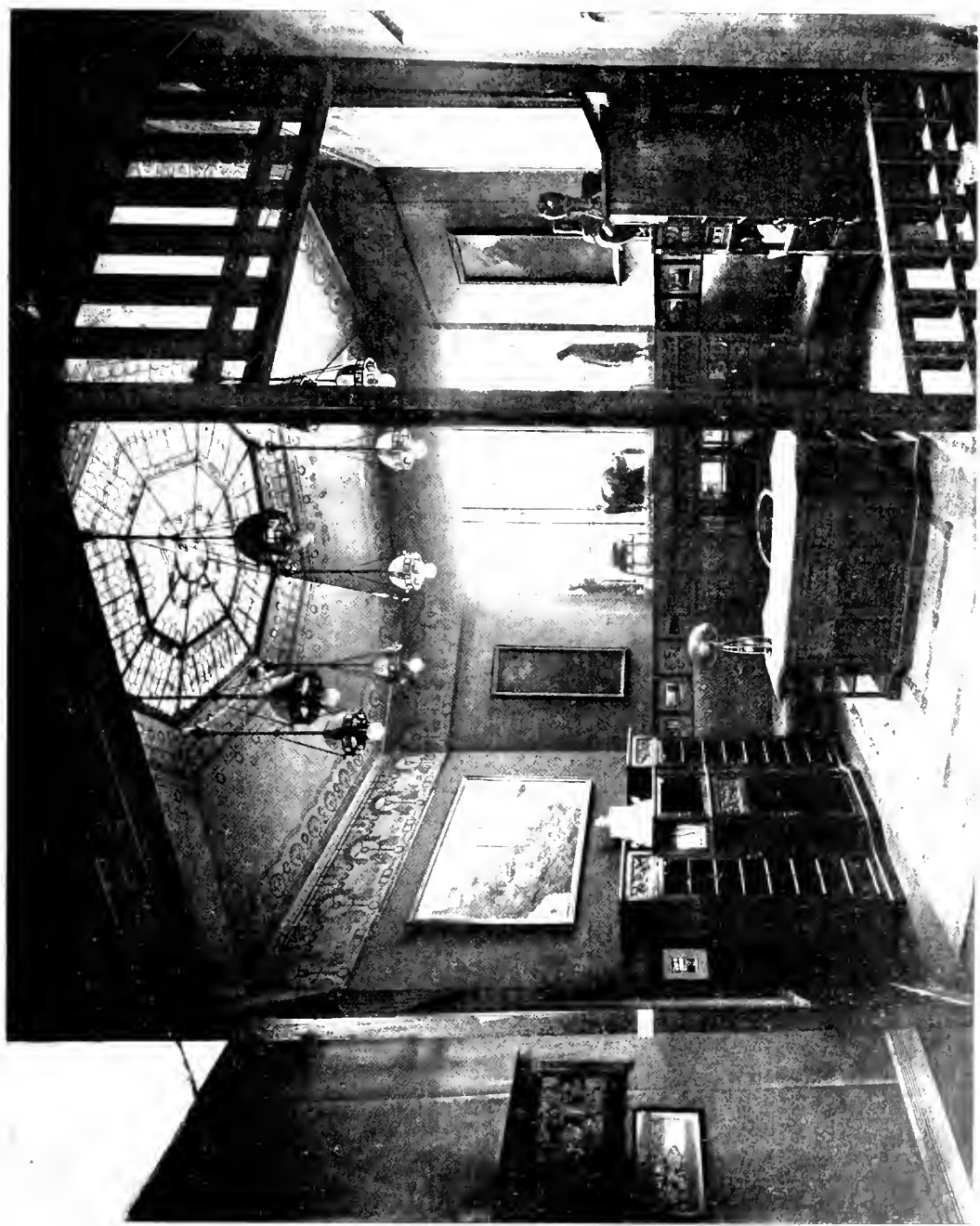
∴

Due salette molto interessanti, situate proprio in fondo al padiglione, sono quella dei lavori femmi-



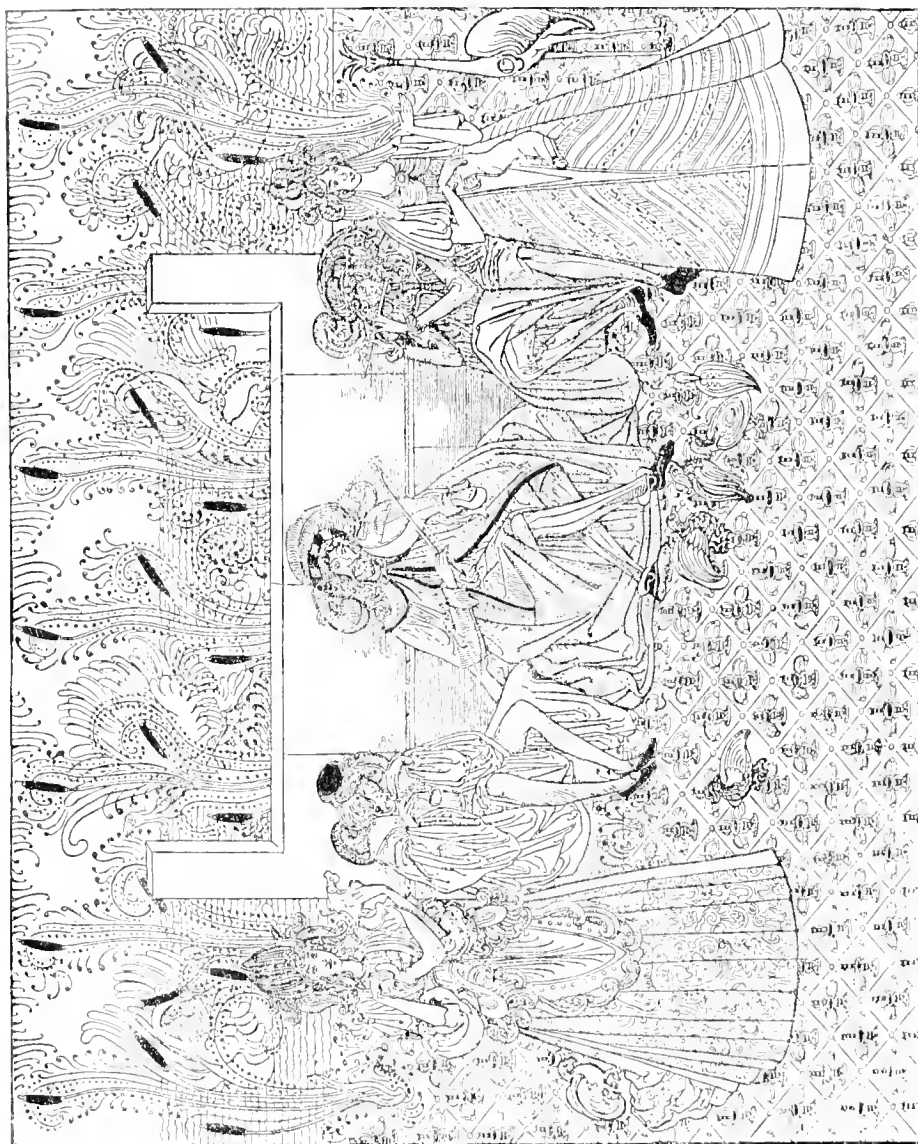






OSCAR VAN DE VOORDE — STANZA DA STUDIO

Fot. Vareschi, Altro e c.



CHARLES DOUDELET — LIED — FANTASIA SU DI UN ANTICO MINUETTO ITALIANO DISEGNO PER ILLUSTRAZIONE.

nili e quella del libro. Nella prima troveremo tutta una serie di merletti, di ricami e di velluti stampati di delicato buon gusto nella grazia degli ornati e nell'accordo, spesso orientalmentemente vivace, delle tinte, ed in essa, oltre i lavori di carattere didattico eseguiti nella scuola Bischoffsheim di Bruxelles e nella scuola professionale di Ixelles, mi paiono in particolar modo notevoli quelli della signora Montald e delle signorine Van Hanwermeinen e Bosché.

Nella seconda sala, tutta una parete e tutta una vetrina sono occupate dalle illustrazioni, così fantasiosamente e così suggestivamente delicate e minute nel loro prezioso arcaismo, in cui lo spirito arguto e l'arte ingegnosa e paziente di Charles Doudelet affermansi, con sempre nuova e diversa efficacia, malgrado l'apparente somiglianza formale, tanto individualmente interessanti.

Vi è inoltre tutta la collezione delle bellissime edizioni del Deman di Bruxelles, fra cui io prediligo quelle dei versi del possente poeta Émile Verhaeren, le cui copertine ed i cui fregi tipografici, disegnati da Théo Van Rysselberghe, mi paiono proprio fatti, nella loro signorile semplicità, per formare la gioia dei bibliofili raffinati. Vi è la piccola serie di disegni, lievemente colorati e di sottile concettosità simbolica, che, sotto il titolo *L'idea della Giustizia*, Fernand Khnopff ha eseguito per *Notre Pays*, la fastosa pubblicazione illustrata, dovuta, sotto il patronato governativo, alla collaborazione dei migliori letterati coi migliori artisti del Belgio, di cui l'editore Schepens non ha finora messo in vendita che i primi fascicoli soltanto. Vi sono infine alcuni campioni di quella nobile arte della rilegatura, a torto trascurata oggidì in Italia, i quali mi paiono, specie quelli leggiadri, originali ed ingegnosi della signorina Juliette La Brugère, degni della più ammirativa considerazione.

A completare questa mia rassegna delle opere artistiche inviate dai belgi qui a Milano, non mi rimane che a parlare di Philippe Wolfers, il quale è certamente fra essi uno degli espositori più originali ed interessanti.

Dell'elegante posateria, dei larghi vassoi e degli attorcigliati candelabri, che occupano la tavola centrale della sala da pranzo di pregevole lavoro di Henri Désir, non dirò nulla perchè in essi il Wolfers non mi appare che come collaboratore anonimo della produzione accurata, elegante, ma di scarsa originalità modernista, di un'antica ed

accreditata ditta di argenteria. Invece, coi parecchi bellissimi monili, da lui raccolti in due vetrine laterali, il Wolfers impone subito l'ammirazione per la squisitezza delicata con cui interpreta ed adatta ai suoi bisogni decorativi gli elementi che gli for-



CHARLES DOUDELET — IL SOGNO DI FAUSTO  
(DISEGNO PER ILLUSTRAZIONE).

nisce la natura da lui amorevolmente studiata, per tatto sagace con cui sposa le varie materie ed i vari processi e per l'armonia che regna tanto nell'ideazione da raffinato virtuoso quanto nell'esecuzione da sapiente artefice delle varie parti d'ogni suo gioiello, che riesce ad appagare insieme l'occhio e la mente dei riguardanti.

E l'immaginoso fervore d'inventiva e l'eccezionale perizia tecnica di scultore e di orafo di Philippe Wolfers si ritrova nei suoi candelabri, in cui l'avorio si unisce vagamente all'argento, nei suoi bacili, nelle sue brocche e nei suoi vasi, in cui collega, con gusto esperto e sicuro, il metallo col cristallo e cogli smalti ed infine nel *Cielo delle ore*, un leggiadrissimo gruppo di minuscole figure muliebri, evocate nel bronzo (\*) con una grazia vivace di attitudini mirabilmente ritmica.

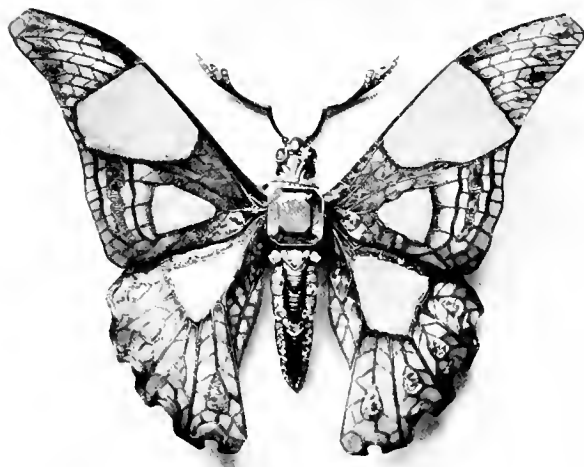
\*  
\*\*

È incontrastabile che all'Inghilterra spetti il merito di avere promosso ed iniziato, con risoluta coscienza di propositi, dopo un lungo e colpevole periodo di quasi completa inerzia, l'odierno risveglio delle arti decorative e che una viva gratitudine si debba a William Morris, il quale, con l'esempio geniale, con l'iniziativa entusiastica e con la pro-

paganda incessante, ha, più di ogni altro, contribuito a ricongiungere, come nelle epoche gloriose in cui la bellezza trionfava nella vita, alle arti maggiori le arti minori, riabilite e rinnovate. Ma bisogna, d'altra parte, pure riconoscere che gl'inglesi sono rimasti da alcuni anni stazionari e che i pregiudizi del Ruskin contro i tempi moderni e le loro particolari esigenze utilitarie e gli ostinati arcaismi prerafaelitici e gotici di William Morris, d'Edward Burne-Jones e di Walter Crane hanno in parte reso sterile il mirabile movimento rinnovatore, iniziato, con tanta ardimentosa passione, trenta e più anni fa. Non vi è dunque da sorprendersi troppo se lo stile nuovo inglese abbia finito col dovere, in quanto a signoreggiante influenza sulle altre nazioni europee, cedere il passo, a poco per volta, allo stile belga, forse meno originale, certo meno aristocraticamente squisito, ma, come lo attesta anche l'attuale padiglione Horta, più pratico, più brillante e sopra tutto più spiccatamente moderno.

VITTORIO PICA.

(\*) L'originale di questo bel gruppo è stato eseguito in marmo per conto del Municipio di Bruxelles: è esso che ho fatto riprodurre in fotoincisione nel fuori-testo che accompagna quest'articolo.



PHILIPPE WOLFERS — FERMAGLIO CON SMALTO E GEMME.

## LETTERATI CONTEMPORANEI: HUMPHRY WARD.



A qualche tempo in Europa alcuni notabili scrittori sono stati conquistati dalla cattiva tentazione di far rivivere vecchie idee. Per quel ch'io sapia, da quando il mondo è mondo, fu sempre vano sforzo il tentativo di ravvivare i morti. Chi tenta l'esumazione di vecchi idealismi e chi quella di problemi religiosi, sorpassati dalla storia, vissuti dall'uomo, sepolti con le generazioni defunte. Il fenomeno non è senza causa. Più la scienza conquista, più l'uomo si vede separato dal cielo, dal soprannaturale e più è compreso di spavento e di terrore. Allora il povero naufrago cerca le vecchie àncore, tende verso gli antichi porti. Per tutti costoro che hanno paura di tornare nel nulla, l'idea di Dio deve morire con la morte dell'ultimo uomo sulla Terra. Nietzsche è stato di conseguenza, per questa gente, un becchino troppo frettoloso. Eccoli affaticati, scrittori e scrittrici, a scavare mani e piedi la fossa e rimettere al sole la faccia del cadavere divino. Dio non è stato mai tanto desiderato come oggi da questa parte dell'umanità, che vedendo tramontare la religione degli avi, vede sfumare tutti i sogni futuri, le beatitudini posteriori; vede cadere la notte profonda, eterna, che porta nel seno celato gelosamente il destino della materia.

Accanto a questi cattolici che tentano di rinsaldare le basi crollanti dell'edificio della fede, altri lavora a rimodernare la figura di Gesù Nazzareno, tentando di rinfrescarla e ravvivarla. Ma l'aria del ventesimo secolo è, per un palestinese di duemila anni fa, irrespirabile, e la *Nuova Figurazione* non trova proseliti. Nuova possente *idea* domina il mondo e fatal Dea cammina in testa alle più avanzate avanguardie dell'Umanità.

Il momento religioso nel romanzo moderno è da tempo oggetto di studi di molti critici. Recentemente il Russwurm ne ha parlato sulla *Nation* di Berlino, spintovi principalmente dall'apparizione di due brutti libri, dal romanzo *Hilligenei* di Frensen, tedesco, e dal *Scuto* di Fogazzaro, italiano.

Ho detto due brutti libri: quello del pastore protestante Frensen, per confessione dello stesso Russwurm, è insopportabile e per leggerlo *convien superare un vero disgusto estetico*; quello del Fogazzaro è stato irrimediabilmente condannato dalla più elevata critica italiana. Vincenzo Morello, tanto ben noto sotto lo pseudonimo balzacchiano di Rastignac, nuovo Sainte-Beuve delle lettere italiane, con giusta ira si scagliò contro il libro e l'autore insieme. Pietro Maironi, il santo, è la figura più goffa di questo mondo. Nè Kai Jans di Frensen, nè questo volgar Pietro Maironi son gente capace di creare « una nuova immagine di Cristo »; di incarnare l'aspirazione di parte dell'umanità presente verso una ringiovanita cristianità della vita e del pensiero. Tentativi di alchimia morale! Come siamo lontani dalla figura perfetta, completa, umana, vera, del Pietro Froment, di Zola! Là è un problema, là è una lotta umana, là è una risoluzione portentosa. Kai Jans e Pietro Maironi sono due pezzenti letterarii.

In Inghilterra la faccenda migliora un po'. Il lavoro è nel campo psicologico. Là sono vere e reali crisi di anime per cui gli eroi e le eroine di quei romanzi religiosi dubitano della figura ufficiale del Cristo, quale è data dalla religione anglicana. Il momento religioso nella letteratura inglese ha veramente una importanza. Ne han subito il fascino anime elevate, come quelle di Hall Caine, di Kingsley, di Thomas Hardy, di Marie Corelli e della nostra scrittrice Humphry Ward. *Il Cristiano* di Caine, *Giuda l'oscuro* di Hardy, *Hypathia* di Kingsley, tutte le opere della Corelli e della Ward in generale sono le carte interessanti di questo curioso processo psicologico inglese sull'albeggiare del secolo ventesimo.

\* \*

Cantano le allodole dell'alba nova. Non sono i rosognuoli lamentosi in sul finir della notte. Bianche strisce di luce balenano in fondo all'orizzonte. È l'allodola che canta. Altri processi psichici tra-



vagliano l'anima moderna. Chi sono questi sognatori; chi sono queste visionarie che amano ancora affardarsi sulla passione di ieri, sopra un'ora che passò, mentre un nuovo giorno reca nuovi idoli e nuovi pensieri, nuovi tormenti e nuovi amori, nuovi disinganni e nuove aspirazioni? Oh! in tutto ciò quanto è grande il buon senso degli italiani. Ecco un popolo scettico per eccellenza. Qui dove nacquero e morirono tutti i papi del mondo, qui fu possibile un fenomeno eccellente, qui fu possibile il notaro ser Ciappelletto da Prato, diventato poi in Francia san Ciappelletto.

Il Pietro Maironi di Fogazzaro è stata una nube passeggera nel cielo puro e terso del nostro scetticismo e ser Ciappelletto, notaio e santo, se ne ride a piena gola. Qui non si discute come in Inghilterra. L'italiano sorride volterrianamente e passa. E come si vanta di cuore di quel brigante di ser Ciappelletto, che burlandosi del parroco di Borgogna e dei religiosi francesi, che gli baciano poi morto le sozze e delittuose membra, beffeggiò colla sua estrema confessione Dio, Cristo, i Santi, l'inferno e tutto il resto. Splendida caricatura in un paese principe di mode religiose! In fondo ognun di noi ha un po' dello scetticismo del « cane lombardo », come i Borgognoni chiamavano gli italiani allora.

E se Francesi, Tedeschi, Russi, Inglesi, che tanto si dan briga intorno alla questione religiosa, tenessero presente la miracolosa avventura di ser Ciappelletto, troverebbero certo di aver consumato un prezioso tempo in esami non assolutamente utili, e riconoscerebbero la novella di messer Giovanni Boccaccio la più preziosa lezione del genere. Comunque, ora che l'edera verde ed artistica di questi scrittori s'è avviticchiata a questo pensiero, noi che abbiamo già scritto di Caine, di Hardy e di Marie Corelli, vogliamo completare il quadro con la figura non meno interessante della signora Humphry Ward. Da notare però c'è questo, perchè non si debba temere che il nostro tempo vada perduto, che questi scrittori e queste scrittrici inglesi, attraverso la discussione religiosa, non perdono di vista il problema attuale sociale e rivolgono, quantunque non perfettamente adatte allo scopo, le dottrine cristiane ai fini moderni, lanciando alle turbe irrequiete le parole di Cristo, nuovamente rivedute e commentate, sperando di vederle raccolte e portate come parole d'ordine agli avamposti sociali. E un campo pieno di buone intenzioni. Discorrendo di

lei, E. Heilborn, qualche anno fa, disse: « La Ward nella religione accentua l'elemento oggettivo, sociale, ancor più dell'elemento soggettivo della passione. Gesù è per lei il gran socialista e con questo aspetto della religione essa cerca di accordare la questione sociale, che prende corpo nelle miserevoli capanne dei villaggi e nelle case appestate del quartiere orientale di Londra. La questione sociale è il motivo che ritorna spesso nei romanzi della Ward ».

Ma lo strano è proprio là, nel tentativo di voler trarre suoni di violino da una chitarra e melodie di flauto da una canna selvaggia. Questi scrittori, come Caine, come la Corelli e come la Ward, vogliono trattare con un strumento vecchio ed inadatto il nuovo corpo sociale, trascurando il lavoro demolitore della critica modernissima nel campo della morale cristiana.

\*  
\*\*

Mrs. Humphry Ward, narra Heilborn, cominciò dagli studi scientifici. Si dedicò con grande amore alla osservazione della cultura spagnuola ed allo studio della sua letteratura, tanto, che in occasione della compilazione di un grande lavoro, la facoltà di Oxford propose lei per prima, quale profonda conoscitrice della materia. Dalle ricerche filosofiche passò poi agli studi di filosofia della religione, e di là al romanzo.

Il suo primo romanzo *Miss Bretherton* è del 1884; quattro anni dopo vide la luce il suo capolavoro *Robert Elsmere*, che la rese celebre. Fu presto messa accanto a George Eliot, ad Emily Brönte. L'America, questa terra dei miliardarii, divorò cinquantamila copie del bel libro. Dopo vennero nel 1892 l'*History of David Grieve*; *Marcella* nel 1894, che ebbe fortuna pari a quella dell'*Elsmere*; nel 1896 *Sir George Tressady*; nel 1898 *Helbeck of Bannisdale*; nel 1900 *Elcanor*, seguito da *Lady Rose's Daughter* nel 1903. Tra le opere minori va ricordato: *Milly and Olly*, dato alle stampe nel 1881. È di recente data il romanzo *Fenwick's Career*, valutato con entusiasmo dalla critica inglese. Una grande edizione di questo libro è stata pubblicata a Londra, dagli editori Smith, Elder.

Mrs. Humphry è nata nel 1851 e conta perciò oggi cinquantacinque anni d'età. Ella è, così la descrive Carlo Segré, una signora con le più semplici e raffinate esigenze della vera signorilità; è una madre nel senso più puro della parola. Nes-

suna traccia in lei di quella affettata maschilità, di quelle consuetudini disordinate, agitate da una tumultuosa precarietà, che quasi sempre distinguono da noi e in Francia le donne di tavolino. Io sono solito a raffigurarmela, china la testa dai lenti capelli inargentati su un mucchio confuso di fogli e di volumi nel silenzioso studiolo della sua solitaria

mondo della sua gloria, contemplava tacita la pianura della Campagna Romana illuminata dai fulvi raggi del sole cadente.

L'aspetto di Mrs. Humphry Ward rivela ben poco del suo interno: capelli alquanto grigi e leggermente ondulati, una fronte poco accentuata e senza rughe, un paio d'occhi che guardano placidamente;



RITRATTO DI MRS. HUMPHRY WARD.

preferita dimora di Tring. Ma vicino a questa immagine della fantasia, un'altra più prepotente subito ne sorge. Ed io la rivedo come la vidi in una tepida giornata di maggio, passeggiare placidamente su e giù per i viali ombrosi della villa Barberini di Castel Gandolfo, mentre cingeva del suo braccio, con protettrice e fiera tenerezza, la vita di una delle figliuole, e il pensiero perduto in reminiscenze e visioni, che al certo eran lontane dal

il resto del viso, il naso curvo, la bocca larga e con le labbra alquanto sporgenti, danno alla sua fisionomia un'aria sicura: ma è un volto che non rivela alcun segreto (E. Heilborn - *Minerva*). È notevole anche constatare quanto poco della propria vita spirituale si manifesti ne' suoi scritti. Il suo cuore non ha alti nè bassi, non passioni, non segrete ferite. Essa non ha una *nature d'artiste*. Essa non vede il mondo *à travers un tempéra-*

ment, bensì come spettatrice benevola sì, ma quasi impersonale; ha una grande facilità di narrare, una mente calma ed un cuore aperto, ma le manca, secondo lo scrittore tedesco, la forza creatrice. Se nonchè le riconosce che essa sente con sicurezza e in modo da non sbagliare mai tutto quello da cui la nostra generazione è agitata e sa riprodurlo in modo caratteristico e conveniente; e perciò è la più notevole fra tutte le scrittrici di romanzi contemporanei.

Ecco il ritratto fisico e spirituale della signora Ward. Non ci è dato offrire di più. Interrogata circa le vicende della sua vita e della sua carriera letteraria, rispose: Amo meglio di essere conosciuta attraverso i miei scritti. — Obbiettiva sempre, sottrae se stessa alla curiosità pubblica, cui abbandona le sue opere dicendo: Ecco i miei libri; leggeteli e pesateli. Se non avranno alcun valore, nulla giungerà ad essi la notizia della mia esistenza, del modo come io vivo, come penso e come lavoro. La vita della scrittrice ed il metodo suo: ecco le due incognite pel gran pubblico. La Ward rifugge da strombazzate aneddotiche popolarità. A tanta serietà bisogna prestar lode e plauso.

\*  
\*  
\*

Non di tutti i romanzi della signora Ward possiamo dar conto ai lettori della rivista. Trascuremo perciò i minori e questa omissione nulla toglierà al piccolo ma completo quadro della scrittrice inglese. Heilborn e De Wyzewa hanno nei loro studii riassunte le tele dei romanzi più fortunati e da essi togliamo le brevi notizie, completandole qua e là, dove ci sembreranno troppo monche, con citazioni dirette tolte dagli originali. Per quanto io so, dei libri della Ward, in Italia fu tradotto solo il *Robert Elsmere* e bisogna esserne grati al prof. Garlanda, direttore della *M. nerva*, che ha sempre felici iniziative.

Nella calma parrocchia di Murevell, il giovine parroco Roberto Elsmere vive tranquillamente con la sua sposa Caterina in una graziosa casetta in mezzo ad un ridente giardinetto. Ogni giorno egli visita le capanne del villaggio, cadenti e luride tane perseguitate dalle malattie ed in cui regna sovrana la miseria. Il compito ch'egli s'è prefisso con giovanile entusiasmo è quello di aiutare gli infelici, anzi tutto materialmente, poi spiritualmente. A Oxford, il celebre centro di cultura intellettuale, si eran succedute rapidamente tre generazioni di filosofi. La prima aveva seguito un

indirizzo strettamente ortodosso; la seconda aveva avuto un carattere scettico; la terza, con tendenze del tutto positive, pensa ad utilizzare praticamente la religione. A quest'ultima appartiene Elsmere; Caterina, il padre della quale era un ecclesiastico, appartiene alla prima; viceversa, l'atmosfera intellettuale del paese è piena di uno scetticismo improntato sopra tutto da Renan e da Stuart Mill. Vicino alla casa parrocchiale sorge il vecchio castello di Squire, il cui signore, conoscitore della filosofia e della critica tedesca, porge al giovine parroco il frutto dell'albero della scienza. Sulla base di considerazioni e studii filologici e critici, non già filosofici, Elsmere si svincola dai ceppi dell'ortodossia cristiana: nuovi orizzonti s'aprono al suo sguardo ed egli depone il suo ufficio. Egli si ferma innanzi ad un Deismo che non può costituire una base filosofica, giacchè il suo carattere fondamentale è la relazione paterna e personale tra il creatore e la creatura (Dio antropomorfo?). Di fronte al problema dell'immortalità Elsmere si contenta dell'*ignorabimus* e quanto a Gesù Nazareno egli nega la sua origine divina, ma lo prende come modello e come guida. Tutta la sua ulteriore evoluzione si fonda su questa nuova fede, vacillante e sbiadita. Egli va a Londra e vi fonda una setta religiosa; muore, ma la nuova setta gli sopravvive. Roberto Elsmere è ricordato come consigliere ed aiutatore dei miserabili che vivono a Londra nelle putride case di East-end (Heilborn). Diamo la parola al giovane parroco di Murevell. Ascoltiamolo una sera, quando da conferenziere, espone nel quartiere East-end le sue teorie. « Io, dice Roberto, non sono un Unitario, nè un ministro della Chiesa Anglicana. Un anno fa ero vicario d'una parrocchia di campagna, dove sarei stato felice di passare la vita intera. L'autunno scorso la abbandonai e rinunziai agli ordini, perchè non potevo più accettare i dogmi della Chiesa Anglicana ». Dopo esposto il suo concetto di Dio, egli prosegue la conferenza, svolgendo la tesi proposasi di *ri-concepire Cristo*: « Invece di avvilire le vostre anime dando ascolto a viltà di certa stampa, è vostro assoluto dovere e mio, in questo momento, di fare il possibile per riportare questa vita di Gesù a qualche vero e conveniente rapporto con la nostra fede e con le nostre aspirazioni. E noi dobbiamo AMARE e RISPETTARE qualche cosa, se vogliamo essere uomini. Se ci allontaniamo dal vero Gesù di Nazaret, perchè egli è stato sfigurato

e mal rappresentato dalle Chiese, noi ci allontaniamo da tutto quello in cui le nostre deboli volontà e le nostre anime avvilitte dovrebbero trovare l'aiuto o l'ispirazione più facile e naturale: e ci allontaniamo da quel simbolo del Divino, che necessariamente significa tanto per noi ».

A questo fine il parroco Elsmere fonda la *Nuova Confraternita di Cristo*. E continua a spiegare la sua idea: « Ad ogni modo non credo che noi vorremmo chiamarci una Chiesa! Qualche cosa di molto più umile basterà, se voi crederete di poter

donare sempre più dall'*Amore Umano*. Ma voltiamo ora le spalle alla negazione e mettiamo tutta la nostra energia nella formazione di una *Nuova casa della Fede*, nel riunire ed organizzare una nuova Associazione di Gesù! ».

Realizzato il sogno, la tubercolosi vinse il fondatore, come la folla abbatté il parroco di Hall Caine nel *Cristiano*, nelle vie di Londra.

Davide Grieve è il protagonista dell'altro romanzo intitolato la *Storia di David Grieve*. Ateo dapprima, ricco solo di grandi e superbi sogni, e



LA CASA DI HUMPHRY WARD A TRING.

seguire il mio consiglio, saremo una Associazione, una Società, una Confraternita, ciò che volete! Ma, sempre se posso persuadervene, siate uniti in nome di qualche cosa e tutto, nella Corporazione stessa, dimostri sempre che per i suoi membri la vita riposa ancora, come ogni vita degna di essere vissuta, sulla *fiducia*, sul *ricordo*! Fiducia nel Dio dell'Esperienza e della Storia; ricordo del lavoro di quel Dio nell'uomo, per mezzo del quale soltanto noi possiamo conoscerlo ed avvicinarci a lui. Da questo lavoro si ebbe che Gesù di Nazaret venne a noi; il più commovente, il più efficace di tutti gli epitomi. Noi abbiamo fatto la nostra protesta e la facciamo giornalmente, in faccia alla società, contro le invenzioni e le aggiunte che lo esclu-

trascinato a poco a poco a vivere una vita quieta, modesta e felice. Dopo un grande ed infelice amore, egli ritrova la sua pace e la sua gioia nell'unione con una donna che non può condividere i suoi interessi spirituali. La sposa muore e Davide Grieve con maggior fervore si attacca ai suoi doveri. La storia di sua sorella gli insegna che la libertà è una bellezza pericolosa. E così egli si riscalda alla modesta fiammella del suo debole scetticismo, la quale riesce a riscaldare, perchè tutto ciò che vi è in essa di negazione, non è altro che passione travestita. La storia di questo tipo si riduce a questo avvertimento dato alle nature comuni: « Rimani nei tuoi limiti ». Il protagonista finisce per diventare proprietario di una tipografia e dividere i gua-

dagni con i suoi operai. Il fondo del romanzo poi ci presenta la stessa prospettiva del *Robert Elsmere*: case operaie e capanne di villaggi abitate dalla miseria (Heilborn).

*David Grieve* è la storia di una delle tante *illusions humaines perdues*. Di questi tipi ne offrì Balzac, ne ha dato anche Ibsen, nel suo teatro paradossale.

Rinnovò i suoi trionfi la Ward col romanzo di *Marcella*, che fu stimato irreprensibile letterariamente e di sommo effetto drammatico.

In una capanna di villaggio vive un operaio disoccupato, che si dà a cacciare di frodo. Marcella Boyce, figlia di un nobile signore, s'interessa per lui e gli procura onorato lavoro. Senonchè egli non può rinunciare alla sua passione: un giorno viene a uno scontro col guardacaccia, lo uccide ed è condannato a morte. Le povere capanne del villaggio giacciono tra due tenute signorili, l'una delle quali appartiene al padre di Marcella, l'altra al vecchio Lord Maxwell, con il figlio del quale Marcella è fidanzata. La fanciulla ha praticato Londra con socialisti ed è essa stessa socialista appassionata. La sorte del povero operaio le fa comprendere che tra il proprio modo di sentire e quello del suo fidanzato vi è un abisso: rompe l'impegno innamorandosi di un demagogo, ma finalmente torna pentita fra le braccia dello sposo. Internamente è una lunga via quella che Marcella deve percorrere per giungere a questo risultato. Rotta la promessa, si trasferisce a Londra, si fa suora di carità e si aggira recando soccorso tra le case sudice ed appestate dei quartieri bassi della capitale. Quivi non solo impara che il socialismo parla di un nuovo ordine di cose, che in realtà non può condurre ad altro che a rafforzare l'ordine antico, ma impara a frenare la sua volontà. Allora si ritrae dai superbi sogni giovanili e la punge il desiderio di tornare alla sua quieta valle. Allora impara anche essa quello che aveva imparato David Grieve: « Rimanì ne' tuoi limiti ».

Marcella ed il parroco di Murevell sono due tipi felicemente ed artisticamente concepiti.

In un'alta e pomposa sala dell'antico castello di Maxwell la giovane ed entusiastica socialista sta di fronte alla sorella del lord, una vecchia donzella piena di sussiego. Marcella difende con ardita parola innanzi ad uomini maturi le sue idee rivoluzionarie; e allora la vecchia dama ha il sentimento di vedersi innanzi il tipo della donna mo-

derna. E questa donna moderna è per lei un enigma, come lo è per se stessa.

In qual modo questa donna moderna acquisti una esatta nozione dei suoi nuovi diritti e dei suoi nuovi doveri, questo è il vero argomento del romanzo della signora Ward. Marcella è il tipo della donna moderna, che dice a proposito di se stessa: Anche le donne e forse principalmente le donne, devono guardare senza timore incontro alla vita ed alle sue asprezze; e Marcella va senza timore per la sua via.

Ma presto doveva la scrittrice riprendere la sua campagna contro la Chiesa che ha denaturato il carattere di Gesù. Questa volta non è più un parroco alla Robert Elsmere il lottatore; ma una gentile eroina, Miss Laura Fountain.

Ci trasporta in questo romanzo, la Ward, nelle terre del Westmoreland. La scena è in un vecchio maniero medioevale. Miss Laura, figlia d'un dotto che riteneva il Cristianesimo come il grande nemico e per il quale ogni uomo che prendeva cura dell'anima sua era un fiacco od uno sciocco, dopo la morte di suo padre, viene raccolta dal parente suo Alan Helbeck of Bannisdale, fervente papista, educato in un collegio di Gesuiti.

Alan Helbeck è giovane e presto s'innamora di Laura. Ma essi sono separati sempre da un profondo dissenso. Laura, trasportata in quell'ambiente cattolico, non vi trova altro fuorchè la caricatura di una religione ignota a lei. Trova insopportabile la vita ed i costumi cattolici: per lei l'atmosfera morale ed intellettuale del cattolicesimo è assolutamente irrespirabile. Laura era stata educata in quel forte sentimento della dignità moderna che si è sostituita oggi all'abbassamento ed all'umiliazione della fede religiosa. Sapeva che l'umanità per tanti secoli aveva camminato all'ombra della dottrina della caduta; che una nuova concezione opposta s'insinuava, poco a poco, in tutte le forme del pensiero europeo; che il mondo antico spariva; che nasceva il mondo nuovo; che gli uomini attuali hanno una coscienza d'una dignità personale, che i loro padri non sospettavano; che la statura spirituale dell'uomo civilizzato è elevata e noi calpestiamo oggi una terra più nobile, e non più da schiavi, ma da uomini liberi entriamo nella casa di Dio.

Ed in ciò è tutto il tema del lavoro.

Tutto quanto vede Laura a Bannisdale altro non è che crudeltà ed ipocrisia, lotta contro la natura

e la verità. Il cattolicesimo ha guastato l'ambiente dell'autico maniero del Westmoreland, seminaudo l'odio e la disperazione; ed Alan è arrivato ad un tal grado di ebetismo da porre al di sopra di ogni realtà « i quattro fini ultimi dell'uomo: la morte, il giudizio finale, il cielo e l'inferno ». Laura viene quotidianamente così avvolta, così raggrata, così assediata da Alan, che, per amore di lui, non disdegnerebbe di convertirsi alla sua fede. Essa finisce per riconoscere, sedotta dai *quattro fini ultimi di Alan*, che, dopo tutto, il cattolicesimo è, di tutte le religioni, quella in cui si può meglio morire. Non ne è però pienamente convinta, perchè essa preferisce di uccidersi, alla fine del libro, anzichè convertirsi a quella religione *nella quale si può meglio morire*.

Miss Laura ama Alan: questi le promette che, se la sposterà, non le farà mai alcuna violenza per convertirla. Alan è cattolico e Laura, guardinga, preferisce morire anzichè affidarsi a lui. Essa si uccide, scrive Wyzewa, perchè s'avvede una volta di più della falsità di questa religione. Mentre un giorno, in un momento di abbandono, Laura dice ad Alan che vuol farsi cattolica, la sua madrigna, Mrs. Fountain, è morta in una camera vicina. « Era lei, esclama Laura, che aveva completata la mia persuasione. Io ero felice pensando che, sospirando essa ardentemente la mia conversione, avrebbe avuto la gioia di sapermi convertita prima di morire. Ed ecco che dessa è morta senza averla appresa. Essa aveva tanto chiesto a Dio questo favore e Dio non glie l'ha accordato. Egli non ha acconsentito di farla vivere un'ora di più, per essere informata della sola cosa, che aveva a cuore. Questo fatto mi ha colpito! Se essa fosse vissuta un momento di più, io avrei visto in ciò un segno. Esso mi è stato rifiutato ».

Disperata allora Laura, non volendo morire più nella *religione meglio fatta per morire*, non volendo unirsi ad Alan non convertita, corre verso il fiume e vi si aunea. Il suo suicidio sta a provare, ancora una volta, che il cattolicesimo non è fatto per le anime nobili come quella di Laura.

Forse mai, dopo George Eliot e dopo le sorelle Brönte, certi aspetti della vita di provincia inglese furono meglio descritti. La parte puramente romantica del libro, cioè la storia d'una giovinetta, che uscita dalla febbre intellettuale d'una città univertitaria, si vede trapiantata in uno dei più calmi angoli del Westmoreland e che si lascia conqui-

stare poco a poco dall'incanto di questa triste e poetica regione, è redatta in un modo meraviglioso.

Nel vecchio maniero di Bannisdale tutto per Laura è impreveduto e delizioso e da un capo all'altro del romanzo la Ward ci mostra l'azione continuamente viva ch'esercitano per lei i luoghi che la circondano e ciascun capitolo del libro ha paesaggi vari ed incantevoli, spesso di una precisione ammirabile. Non vogliamo lasciare il nostro lettore senza darne un esempio. Ecco un racconto d'una delle prime passeggiate di Laura nei dintorni di Bannisdale.

« La mattina era fresca e limpida. Spirava un vento mordente, malgrado lo splendore del sole e le gemme sembravano tutte disseccate. Ma per Laura quell'aria era come un vino ristorante ed il paese ch'essa osservava la trasportava di piacere. Saliva il fianco di una collina dirigendosi verso un villaggio sparso a mezza costa. Al di sopra si elevava una montagna nuda e rocciosa, solcata da neri valloni scendenti in linea retta verso il bosco che circondava il villaggio; di sotto, nella valle, si stendevano il rosso e il verde dei prati. I fiumi brillavano al sole nella loro rapida corsa dalle montagne al mare. E più da lunge, all'orizzonte, le alture delle regioni dei laghi si univano col sole e con le nubi per formare una sontuosa decorazione; le vette gettavano la loro nota blu sul fondo bianco, le nubi si aprivano per mostrare i colli ed i monti e tutto in una gloria tale di argento e di porpora, con tale freschezza di atmosfera e di luce, che di tratto in tratto l'occhio ne risentiva una gioia più fremente, più palpabile, più pura. L'anima di Laura cantava e volava colla capinera e coll'allodola.

« Al di là dei campi di grano, un bosco, un bosco che meravigliò Laura, solita sin allora di guardare i paesaggi delle regioni del Sud. Essa saltò dalla sua piccola vettura; legò il suo *poney* ad una barriera sulla strada e si lanciò tra gli alberi emettendo piccole grida di gioia. Un bosco del Westmoreland nella stagione dei narcisi era per Laura, con la sua giovane passione del sangue, era un sogno, un'estasi. Giammai aveva visto tanti narcisi! Si stendevano all'orizzonte a strisce, a gruppi dorati e la loro folle abbondanza contrastava stranamente con l'aria e col carattere frugale delle regioni del Nord, con le pianure incolte, le rocce nude e la malinconia di paludi senza alberi. E poi quando i suoi occhi s'erano assuefatti a questa pro-

fusioni, mille delicatezze apparivano, fini e incantevoli: ogni zolla di terreno aveva un paramento particolare. Perchè sotto i narcisi si nascondeva un tappeto di violette, così cariche di colore e serrate fra loro che il solo profumo ne svelava la presenza. E mentre Laura era coricata sull'erba e coglieva viole, fra l'oro dei narcisi, i piccoli steli dei nocciuoli, vedeva le tinte blu e grigie delle montagne lontane. Ciascun dettaglio dell'ammirabile quadro agiva sui sensi vivi e giovani della fanciulla, destando nel suo cuore il poema d'una primavera del Nord, d'una primavera tale che conoscono solo questi paesi di rocce, pura, fredda, tranquilla, con bruschi lampi d'una bellezza più calda.

« Laura si trovava ora assisa, quasi piangendo, sur un tappeto d'erba, di fronte al bosco da cui era uscita. Che v'era dunque in quel paese che l'attraeva così, che le parlava con questa voce così intima, così calorosa? Laura si sentiva ormai del luogo, gli apparteneva, lo sentiva mischiato nel suo sangue. Profondi istinti ereditari rinascevano in lei o per lo meno essa si compiaceva di immaginarli. Essa aveva l'impressione di stendere le braccia verso le pianure e le montagne del Westmoreland e di dir loro: Io non sono una straniera! Accoglietemi! Custoditemi! La mia vita è uscita dalla vostra ».

*Fenwick John* è un pittore di talento. Amante di gloria, abbandona la moglie ed una figliuola nel Westmoreland e si reca a Londra in cerca di fortuna. Lord Findon e sua figlia Eugenia, separata dal marito, prendono a proteggere Fenwick, il quale, avendo sentito da Findon un « giudizio poco favorevole ai prematuri matrimoni degli artisti sconosciuti », tace di essere ammogliato con Phoebe. Costei appena sa che il marito si è annunziato come celibe, piomba a Londra, penetra nello studio del pittore e distrugge la tela su cui Fenwick veniva dipingendo il ritratto di Eugenia. Passano dodici anni. Eugenia, Findon ed il pittore li ritroviamo in Francia a Versailles. Eugenia e Fenwick hanno stretta intimità maggiore. Quando Eugenia viene a sapere che il pittore è ammogliato, perdonandogli la finzione, gli fa comprendere che ormai unico dovere è quello di ritrovare la moglie e la figliuola. Vani però sono i tentativi. Il pittore ed Eugenia tornano a Londra. Il tempo ha attenuato il mecenatismo di Lord Findon; il pubblico ha ritirato i favori all'artista: la vita opprime da ogni lato

Fenwick che si decide di finirla. In questo momento Eugenia viene a sapere che Phoebe è tornata dall'America. Corre da lei: prepara la riconciliazione e Fenwick, vicino alla moglie ed alla giovane figliuola, ritrova il perduto vigore ed incomincia la seconda vita.

Di queste *seconde vite* purtroppo la letteratura è straricca e valga per tutte ricordare *La seconda vita di Michele Teissier* di Rod e la seconda vita del *Pastore Martin Paulsen* e della sua donna *Anna Paulsen* nella *Tempesta* di Friedrich Jacobsen. Comunque, convien dire che il romanzo è stato bene accolto dal pubblico inglese ed il signor Carlo Segré ha fatto bene a presentarlo agli italiani dalle colonne del prezioso suo *Fanfulla della Domenica*.

\*  
\*\*

Tutto ben ponderato, possiamo definire il romanzo della signora Ward un grande libro obiettivo, dove essa, la gentile e calma scrittrice, nota quanto cade sotto la sua acuta osservazione, specie in tema di fenomeno religioso e sociale. Ci troviamo quasi sempre in presenza della stessa lotta, del contrasto tra le parole di Cristo ed il camuffamento cattolico del verbo palestinese. Specie nel *Robert Elsmere* e nel *Helbeck of Bannisdale*, sono con acume e con arte rilevati i difetti delle artificiose dottrine cattoliche. Roberto Elsmere, il giovane parroco di Murevell e la sua Caterina ci richiamano alla mente un'altra coppia di Hall Caine, il giovane parroco John Storm e la stupenda figura della bella ed infelice Glory. Anche Giovanni Storm sognò una « Nuova Confraternita di Gesù ». Storm si atteggia a profeta ed il caso vuole finisca come il grande modello. Storm è delapidato nelle vie della bassa Londra. Morale: se Cristo tornasse, incontrerebbe la stessa fine. Elsmere è soffocato per tempo dalla tubercolosi. Giovanni e Roberto sono due ribelli della Chiesa ortodossa: il mondo li ha seguiti scarsamente, perchè il potere ecclesiastico costituito e forte trattenne la disgregazione del suo edificio posticcio.

Quello di Laura e di Alan di Bannisdale è il dramma di Albina e dell'abate Mouret attenuato. Marcella e Albina, salvo la differenza di razza, sono due nature gemelle; Mouret ed Alan sono due violatori, il primo della carne, l'altro dello spirito. Albina cede, perchè la carne è debole e l'abatino trionfa; Laura resiste perchè lo spirito è forte e muore senza diventar cattolica. Mouret si



danna l'anima secondo la regola cattolica; Alan si libera dalla commissione del peccato. Al di là di questi ricordi non osiamo andar oltre. Non è possibile tentare un paragone tra Zola e la Ward. Quell'immortale Paradou, dove l'anima di Albina è rubata dalle essenze dei fiori di quel segreto paradiso, non è paragonabile colla campagna dei Westmoreland, silente e meditativa, suggerente a Marcella la conversione spirituale. Laura ed Albina sono anime volterriane; Mouret ed Alan due larve cattoliche. Nel dramma il trionfo è delle due vergini che si danno la morte spontaneamente, Laura pura, Albina deflorata. Laura si annega nelle acque del fiume antico del Westmoreland, chiudendosi nel mistero delle onde cristalline chiare come il suo corpo e come l'anima sua; Albina muore tra i fiori, per ridare il profumo al suo corpo appestato dal peccato.

Constata la Ward che la statura spirituale dell'uomo moderno s'è elevata. Indiscutibile verità questa. Ma le conseguenze che essa ne trae non sono logiche e giuste. Appunto per ciò, appunto per questa *statura elevata* non è più il caso di rimpastare le morali evangeliche e presentarle come fresche focacce all'umanità presente. Appunto per ciò la Ward avrebbe dovuto, seguendo le dottrine del Dottor Fountain, il padre di Miss Laura, nemico accanito del Cristianesimo, mettere da parte l'idea del rinnovamento, il tentativo di una rinascenza cristiana. Il Cristianesimo è un corpo vecchio e non vale cacciarlo meccanicamente nelle vene il sangue di giovani e teneri agnelli. La figura di Cristo è incanutita sulla croce ed il *povero*, a beneficio del quale Jesus si immolò, ha voluto, dopo una lunga esperienza ed una paziente aspettativa delusa, rivolgergli questa preghiera finale:

Ah! sì, Gesù, tu sei là da più di due mila anni sopra un pezzo di legno ed apri le tue braccia bianche come un uccellaccio che stende le sue ali: le tue braccia aperte aprono... il cielo, ma non han la virtù di attrarre più i maliziosi che non credono ormai più che alla Terra.

Oh! sì, tu sei là, tu apri le tue bianche braccia e da quando ivi ti hanno crocifisso, n'hai ben veduta tu di gente afflitta, di pazzi, di saggi e di damigelle! Quante mani si son volte verso te  
*sans qu' l'ay' pipé, sans qu' l'ay' bronché!*

«Confessalo, via... tu sei un impotente, tu non hai scrupoli; tu con lo stesso sangue freddo

proteggi il sonno dei Buoni e dei Crapuloni; e quando si perde qualcuno che si ama, tu sei una decorazione soltanto; tu non consoli.

Ah! nulla ti commuove; apri le braccia, prendi il tuo volo e non tornare più; tu sei il vessillo dei pusillanimi, tu sei l'albatros del gran naufragio, tu sei il baratro della sventura!

(J. RICTUS - *Soliloques*).

Rictus è un gran dottore.

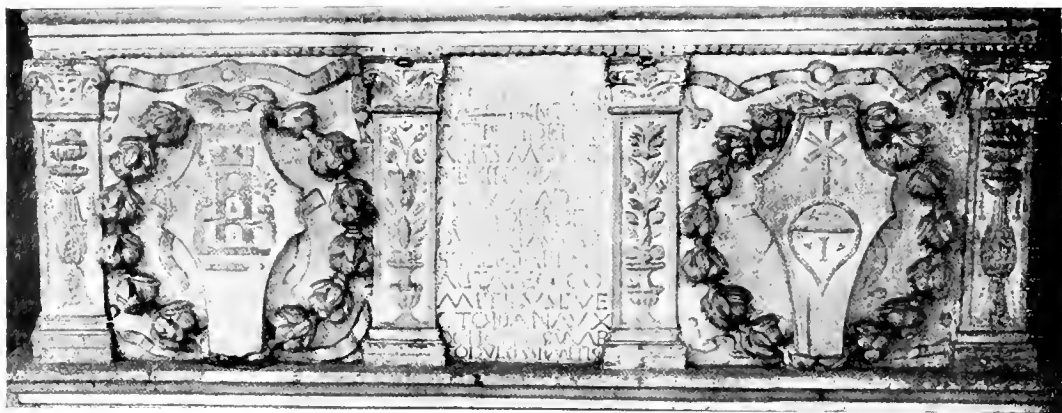
Volete, o spiriti tormentati ancora dalla illusione di vivificare mummie storiche, o evoluzioni esaurite, un ricostituente delle vostre facoltà fisiche interne? Leggete *Le Revenant* del mio amico Jehan Rictus. Ecco una bella occasione per fargli un po' di *réclame*. Non basta. Vogliamo anche dire che, se Cervantes col *Don Quichote de la Mancha* chiuse l'epoca della cavalleria, Jehan Rictus col *Revenant* ha spezzata l'ultima corda della lira cattolica religiosa. Forse per questo i francesi l'hanno chiamato *Le dernier poète catholique!* Era riservata a questa fine natura anarchica la gloria di arrestare per sempre le vibrazioni di una corda sonora, logorata dalle mani prima di angeliche figure, poi di politici ecclesiastici, e più tardi da dolosi menestrelli e da pitocche vergini.

Se il nostro cuore dovesse, contro ogni probabilità, essere un eterno strumento di religione, allora solo l'umanità dovrebbe pensare ad attaccarvi altre corde nuove e d'altra natura; ma essa non oserà raccogliere le consumate giacenti, abbandonate al suolo.

Noi vogliamo augurarci che le religioni non abbiano più corde da attaccare al cuore dell'uomo e che questo mirabile strumento possa finalmente vibrare tutto sonoramente pel vero, pel bello e pel buono, inneggiando alla Natura, alla Bellezza etica, alla Bontà universale. Noi vogliamo augurarci che gli uomini del vicino duemila non faranno più una questione cristiana e si troveranno in un comune, entusiastico consenso, concordi, inginocchiati solo innanzi alla maestà dell'Universo, ricevendo calmi e sereni nell'animo il sublime terror dell'Infinito, messaggio di forza, d'amore e di fraternità.

Si uniscano a questo voto tutti i futuri Roberti Elsmere e Giovanni Storm, tutte le buone Caterine e le belle Glory della terra!

ULISSE ORTENSÌ.



AQUILA — CHIESA DEL SOCCORSO — TOMBA DI JACOPO DI NOTAR NANNI.

## ARTE RETROSPETTIVA : UNO SCULTORE IGNORATO — SILVESTRO ARISCOLA.

**L**A storia della scultura italiana nel Rinascimento è ancora, in grandissima parte, da fare. Gli studii abbondanti che in questi ultimi anni sono stati pubblicati intorno a quel periodo della scultura sono lungi dall'essere definitivi. Tra essi sono certamente alcuni assai pregevoli che hanno recato un contributo non indifferente alla conoscenza dell'arte, che hanno corretto vecchi errori ed hanno cercato di indicare le linee generali di una futura e completa storia della scultura italiana, ma la personalità dei vari scultori nostri è ancora troppo confusa, la loro attività non è ancora definita nei suoi particolari e ad ogni maestro vengono senza discernimento attribuite opere maggiori e minori di scolari, di aiuti, di imitatori. Così si nascondono e si sfigurano anche le personalità più grandi e intorno ai pochi nomi più conosciuti gravita tutta la storia artistica di alcuni secoli.

Occorre ora ricercare le origini e i centri delle scuole artistiche passate per conoscerne, seguirne ed apprezzarne il vario sviluppo, le diverse fortune, le differenti sorti.

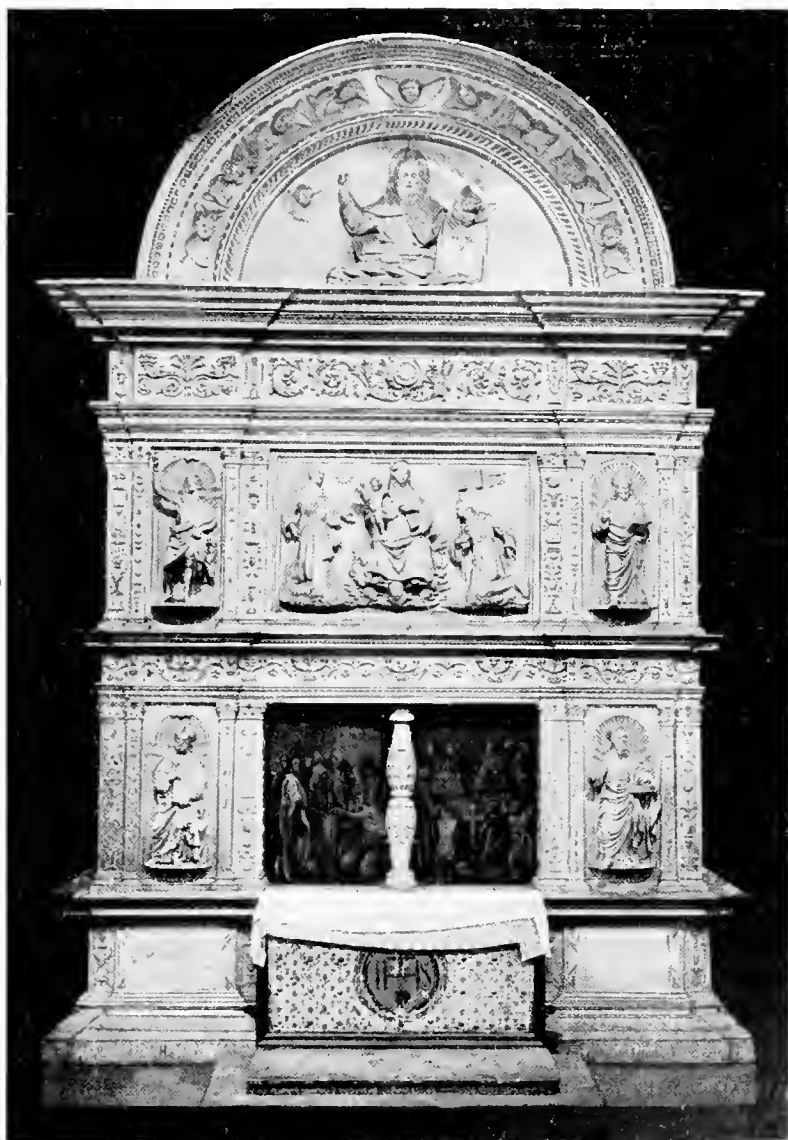
Uscendo un po' di Toscana, che è il terreno più battuto dagli stranieri e dagli studiosi, chi conosce le sorti e gli influssi della scuola famosa oltre i confini della provincia, e come l'ammaestramento del Rinascimento fiorentino abbia dato frutti gloriosi pur lontano dal suo centro?

L'esposizione dell'antica arte abruzzese, che in Chieti ha rivelato agli amatori ed ai curiosi tanto largo tesoro di nobiltà artistica, ha fatto conoscere un'opera almeno di uno scultore abruzzese il cui nome deve essere ben ricordato nella storia della scultura italiana. Disgraziatamente l'opera inviata dal Comitato di Aquila — la sola di quelle quivi conservate che si poteva rimuovere — non era la più eccellente e la più completa espressione del magnifico talento di Silvestro Ariscola. I rari forestieri e i rarissimi stranieri che hanno visitato la città di Federico II hanno potuto ammirare più complete e più suggestive opere di questo scultore che in quella città lasciò memorie fulgidissime del suo ingegno.

Il *S. Sebastiano* della chiesa del Soccorso di Aquila, inviato alla Mostra di Chieti, ha rivelato a molti, pur non superficiali conoscitori dell'arte ita-

liana, una personalità ignota, degna del massimo interessamento. Ma occorre spingersi nella gaia e ma-

l' Ariscola, fu scolpito nel 1478, per commissione di Giuseppe Caprini, e già in esso, che si può



AQUILA — CHIESA DI S. BERNARDINO — DEPOSITO DI S. BERNARDINO.

schia città di Federico II per ritrovare le opere più significative di questo bellissimo ingegno, fiorito nell'aspro Abruzzo con la più tenera grazia toscana.

Quel *St Sebastiano*, la più antica opera del-

considerare come opera giovanile, appaiono i caratteri prettamente toscani della sua scultura, derivata dal tronco robusto e rigoglioso di quegli allievi di Donatello, i quali, più che la forza e il

naturalismo del maestro, appresero e svilupparono la grazia soave, illuminata dal più tenero idealismo. Questa derivazione diretta si ritrova anche nella tomba del cardinal Amico Agnifili, ora nel Duomo, eseguita, come ricorda l'iscrizione, nel 1480.

Il monumento ha la disposizione assai consueta

Nel centro del sarcofago, decorato di agili fregi, della più snella grazia toscana, è l'iscrizione commemorativa, la quale ricorda pure il nome dell'artista:

*Quatuor et denos quater egit episcopus annos  
Cardineumque decem gessit Amicus onus.*



AQUILA — CHIESA DI S. BERNARDINO — PARTICOLARI DEL DEPOSITO DI S. BERNARDINO.

alle tombe del '400, con la sua cassa sostenuta dalle zampe di leone e sormontata dalla figura giacente del defunto, ma, quale oggi esso appare, è solo un frammento dell'antico, poichè, oltre alla figura del defunto, il maestro scolpì in bassorilievo la figura della Vergine e quelle di S. Massimo e di S. Giorgio, che sono state disperse o distrutte non si sa quando nè come.

*Pauperibus largus, prudens, canonumque profundus  
Interpres, patriae progeniaeque decus.  
Divitiis templum hoc ornavit et aedibus aedes  
Mente deum petit . . . Hunc tenent ossa locum.  
Opus Silvestri Aquilani MCCCCLXXX.*

È questo l'unico monumento dell'Ariscola che ne rechi il nome, ed esso attesta che l'autore nel 1840 doveva esser già assai noto ed apprezzato, se a lui

fu commesso l'incarico di erigere la tomba dell'illustre porporato e se il suo nome potè quivi essere ricordato a titolo di gloria.

Quali opere anteriori abbiano assicurato all'Ariscola la stima e la considerazione degli Aquilani

e per sè stessa. La Pereira, discendente dalla nobile famiglia spagnuola che dette poi al papato Paolo IV, aveva sposato quel Camponeschi che fu quasi signore di Aquila e che assicurò la supremazia della sua famiglia nella città, così da giu-



AQUILA — CHIESA DI S. BERNARDINO — PARTICOLARI DEL DEPOSITO DI S. BERNARDINO

non è facile sapere. Tra i monumenti del '400, che ancora ornano le chiese dell'Aquila, nessuno può essere assegnato all'Ariscola prima del 1480. Pochi anni dopo, invece, circa il 1496, la sua attività doveva creare un'opera degna della più grande ammirazione: il monumento che la contessa Maria Pereira, moglie di Lalli Camponeschi, volle erigere per la figlia Beatrice, morta di appena quindici mesi,

stificare la nota del Porzio, il quale scrisse che: « Quando i re di Napoli volevano dalla città cosa alcuna ottenere, era loro di mestieri guadagnar prima i Camponeschi ».

La tomba eretta dalla moglie dell'audace ed eroico capitano, alla gentile bambina ed a sè stessa, ripete una forma già consueta alla scultura fiorentina del Rinascimento, coi pilastri, decorati di statue,

sorreggenti l'ampio arco sotto il quale posa la cassa funebre. Su questa, come su tanti monumenti sepolcrali, è la figura dormiente della defunta, ma lo scultore d'Abruzzo ha apportato un nuovo elemento di grazia sentimentale, con la figura della piccola bimba che dorme sotto l'urna materna.

Così il maestro Aquilano affermava la sua per-

trasto sapiente fra le figure delle due defunte e quelle dei putti e dei santi che ornano i pilastri del sepolcro. La morte ha irrigidito nel suo sonno fatale la madre e la figlia, mentre la vita che palpita timidamente nei due fanciulli, si afferma con indomito vigore nelle figure robuste, varie e vivaci dei quattro santi. Anche la decorazione dell'arco



AQUILA — CHIESA DI S. BERNARDINO — PARTICOLARE DELLA TOMBA CAMPONESCHI.

sonalità pur nell'imitazione di modelli noti e comuni, e dimostrava la sua originalità e la profondità del suo sentimento in questo particolare di delicatezza e di tenerezza così gentile.

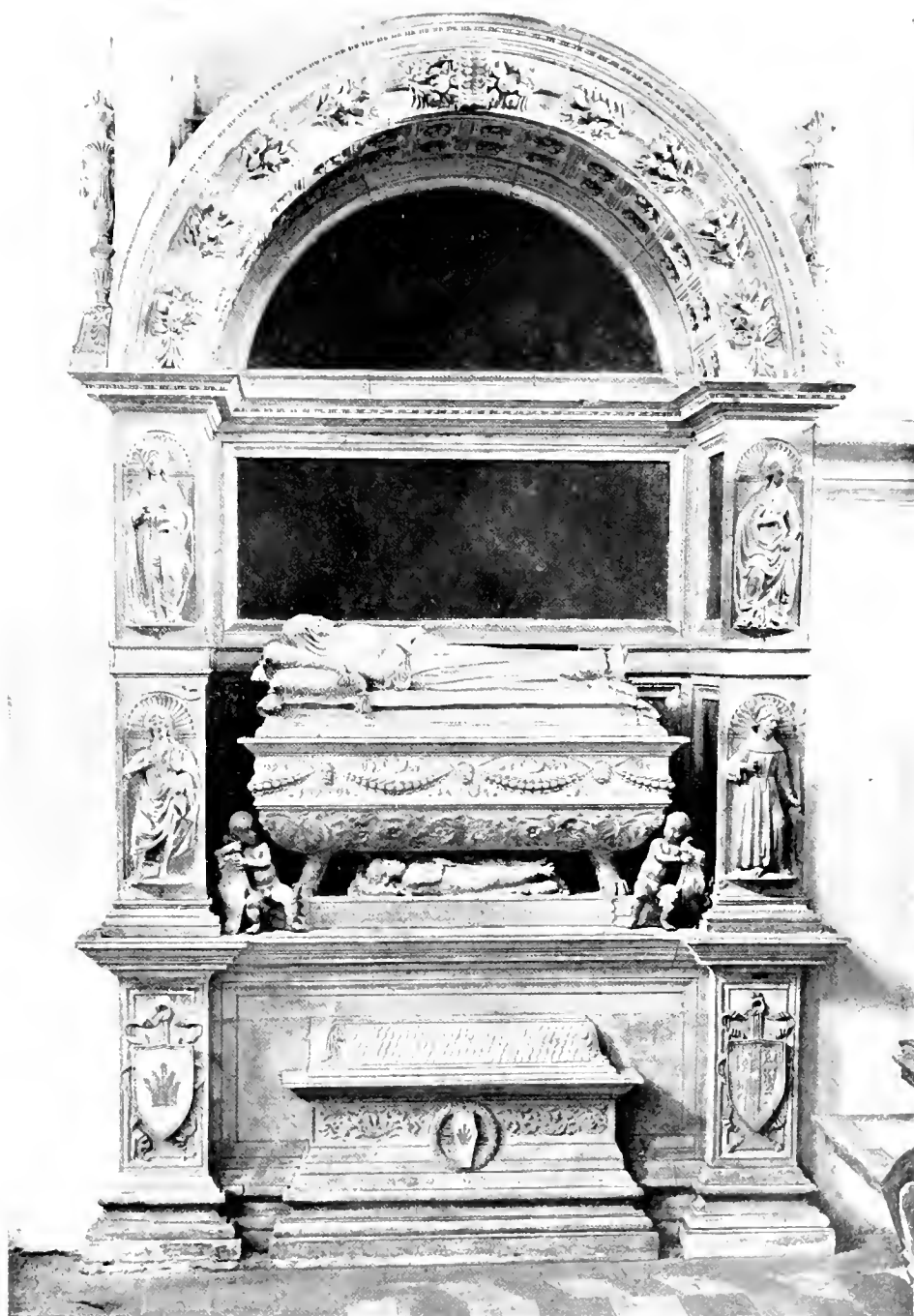
Ai lati dell'urna due piccoli fanciulli, fratelli dei putti di Donatello e di Desiderio, reggono lo stemma della nobile defunta. La loro giovinezza viva ed audace è quasi frenata da un timido cordoglio, come se lo spettacolo della bimba morta velasse la loro naturale allegrezza.

Lo studio sereno del vero, che l'Ariscola ha fatto norma continua dell'arte sua, si riconosce nel con-

a larghi mazzi di frutta legati insieme, rivela l'osservazione minuta del vero e l'amore sincero per la natura, le due virtù per le quali l'Ariscola può degnamente rivaleggiare coi maggiori artisti della Toscana.

L'iscrizione scolpita sul monumento, così ricorda la madre e la figlia:

Beatrici Camponiscae infanti dulci quae vixit men. XV.  
 Maria Pereira Noroniaq. mater  
 Tam paterno quam materno genere orta  
 Petri Lalli Camponisci Montorii Comitit coniux  
 Filiae suae unicae benemerenti et sibi  
 vivens posuit.



AQUILA — CHIESA DI S. BERNARDINO — TOMBA PEREIRA-CAMPONESCHI.



Un'altra grande opera, intanto, alla quale, insieme con questa, il maestro doveva affidare il suo nome, gli fu commessa pochi anni dopo: il deposito di

isolata, ornata nelle sue quattro faccie da sculture e bassorilievi. La sua architettura è quanto mai semplice ed è costituita da due ordini di pilastrini



AQUILA — CATTEDRALE — TOMBA DEL CARDINALE AGNIFILI.

San Bernardino nella chiesa dedicata al Santo. Questo magnifico monumento, eretto dalla pietà degli Aquilani al Santo senese che poco tempo innanzi era morto nella loro città, fu compiuto nel 1505. Esso è costituito da un'arca quadrangolare,

corinzii, binati, coi relativi cornicioni. Al disopra del vano, per il quale nei giorni delle feste è spostato il corpo del Santo che riposa all'interno, è un gruppo in altorilievo rappresentante la Vergine sulle nubi col divino Bambino, adorata da S. Gio

vanni da Capistrano, da un lato, e dall'altro da San Bernardino che presenta alla Vergine Giacomo

Ai lati di questo gruppo maggiore sono in due nicchie San Giovanni Battista e San Giovanni E-



AQUILA — CHIESA DEL SOCAORSO — TOMBA DI LUIGI PETRICCA PICA.

Nanni, ricco mercante aquilano che donò ventimila ducati d'oro per la costruzione di questo monumento.

vangelista, sotto ai quali sono San Pietro e San Paolo. Nella lunetta che sormonta il deposito, è un Padre Eterno, disgiuntamente aggiunto in età

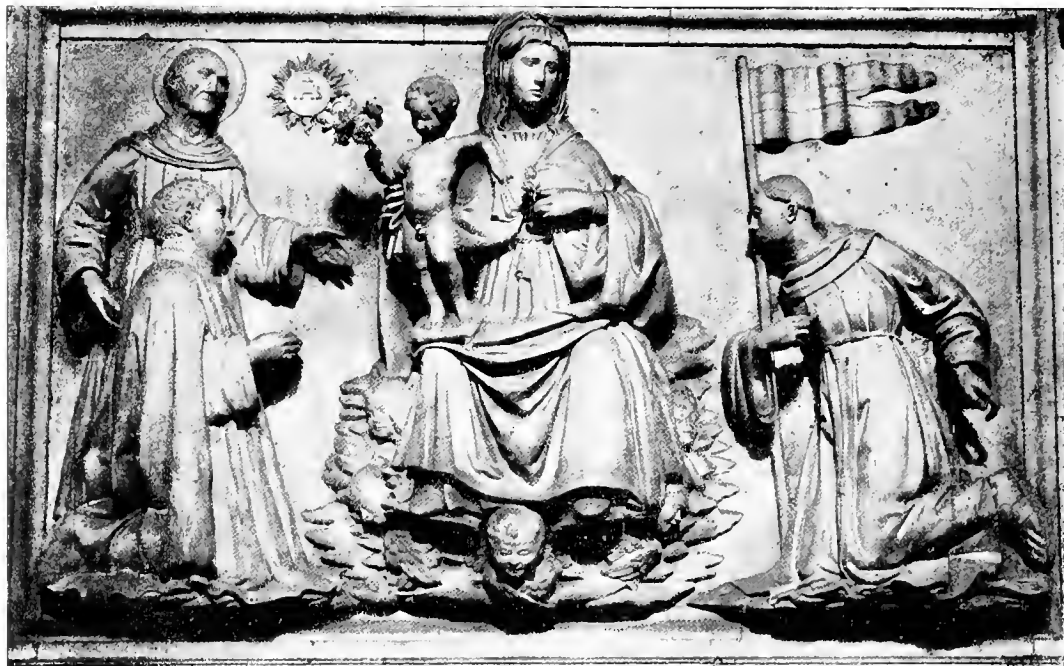
recente dal Serafini. Nel lato posteriore sono rappresentati i santi Francesco d'Assisi, Antonio da Padova, Caterina e Sebastiano, mentre nell'alto è raffigurata la resurrezione di Cristo.

Silvestro Ariscola, che, come ricordano i documenti, fu aiutato in questo lavoro dal suo scolaro Salvato dell'Aquila, apporta nella scultura abruzzese il più fulgido splendore dell'arte toscana. Non

di Sulmona della Torre, cittadino Aquilano, ad istanza di Madonna Vannuccia moglie et herede delli Venga della Genga, per ducati 60 ».

Disgraziatamente quest'opera eletta è nascosta dietro un'invetriata in un'oscura cappella, così che mal si può vedere e non è stato possibile farla fotografare.

Altre opere sono assegnate, dagli scrittori locali,



AQUILA — CHIESA DI S. BERNARDINO — PARTICOLARE DEL DEPOSITO DI S. BERNARDINO.

è oggi possibile distinguere l'opera del maestro da quella dello scolaro, in questo magnifico monumento che reca una così viva impronta di personalità, ma si può facilmente attribuire al discepolo, come fece pur il Cicognara, l'esecuzione della parte puramente decorativa, le candeliere eleganti, le ricche ed agili volute che ornano i pilastri, i timpani, le cornici del bel deposito.

Un'altr'opera ancora appartiene a questo stesso periodo dell'attività dell'Ariscola, una *Madonna* sopra un altare in S. Bernardino, che è stata così ricordata dall'Agnifili: « La fece Monsignor Silvestro

all'Ariscola, e tra queste la tomba di Jacopo di Notar Nanni, il ricco e mecenate mercante aquilano, la tomba di Luigi Petricca Pica e un altare nella chiesa del Soccorso, che rivelano ad un'osservazione anche superficiale l'opera di deboli e materiali imitatori, talora pure grossolani e grotteschi, come nella base della tomba del Petricca Pica.

\* \* \*

Il Pico, in un manoscritto inedito, lasciò questa memoria dello scultore: « Silvestro d'Ariscola dell'Aquila, e Salvato, scultori eccellentissimi ferno il portico di Castel Nuovo in Napoli, il diavolo d'Or-

vieto, opera meraculosa. Ferno oltre a ciò il Tabernacolo di San Bernardino con bellissime statue e la sepoltura di Beatrice Camponeschi ed altre

è facilmente riconoscibile, come non si può asseguare a lui il diavolo di Orvieto, che sulla scorta del Pico numerosi scrittori locali gli hanno attri-



AQUILA — CHIESA DEL SOCCORSO — ALTARE IN BASSORILIEVO E SCULTURA.

opere per l'Italia, degne di grande considerazione ».

Disgraziatamente l'attività del maestro, accomunata troppo genericamente dal Pico col compagno, si limita per ora alle poche sculture che si ammirano in Aquila. L'opera sua in Napoli, ammessa da alcuni, e da molti forse non a torto negata, non

è facilmente riconoscibile, come non si può asseguare a lui il diavolo di Orvieto, che sulla scorta del Pico numerosi scrittori locali gli hanno attri-

buito, poichè quella, con tutte le altre sculture della facciata del Duomo, è certamente anteriore, e di molti anni, all'attività del maestro.

Il mistero lo circonda ancora quasi del tutto: ben poche delle sue opere di scultura ci sono note e nulla conosciamo della sua pittura, in che pure dovette

essere eccellente, e che ci è ricordata soltanto in alcuni documenti.

Della sua vita e della sua attività assai poco dunque ci è noto. Come ignoriamo l'anno della sua nascita e quello della sua morte, così ignoriamo i casi della sua giovinezza e la storia della sua operosità.

Fino a pochi anni fa si credeva pure dagli scrittori abruzzesi che egli fosse nato in Sulmona, poichè alcuni documenti lo ricordano come: « Silvestro di Sulmona della Torre, cittadino Aquilano », ma è stato dimostrato che la sua famiglia soltanto fu di Sulmona e ch'egli nacque invece nel piccolo paese di Arischia, presso Aquila, dal quale trasse il nome, e fu detto poi della Torre dal nome di uno dei Castelli della provincia, nel quale egli aveva acquistato una casa.

Così come i casi della sua vita, anche la sua educazione artistica ci è affatto ignota.

Il Cicognara, che soltanto nella seconda edizione della sua storia della scultura, ha ricordato il maestro, secondo gliene scrisse il marchese Dragonetti, lo fece discepolo di Donatello. Certamente egli deriva dal grande fiorentino e dalla sua scuola

specialmente, dal Rossellino e da Desiderio da Settignano, coi quali ha affinità grandissime.

Che sia stato a Firenze alla scuola di questi o con questi non è facilmente da escludere, come si può pure ammettere che abbia avuto conoscenza dell'arte del Rossellino in Napoli ove questi tanto lavorò. Il Vasari, ricordando la tomba eseguita dal Rossellino per il cardinal di Portogallo, lodò « in alcuni angeli che vi sono, tanta grazia e bellezza di arie, di panni e d'artificio che e' non paiono più di marmo ma vivissimi ». E la lode dello storico aretino può degnamente adattarsi all'opera del discepolo o dell'imitatore del grande maestro (\*).

ART. JAHN RUSCONI.

(\*) Le fotografie che illustrano l'articolo e che sono qui pubblicate per la prima volta, sono opera del fotografo Agamben di Aquila.

#### BIBLIOGRAFIA.

P. A. LEOSINI, *Monumenti storici e artistici della città di Aquila*. Ivi, 1848.

ANTINORI, *Mss. nella Biblioteca Comunale di Aquila*.

CICOGNARA, *Storia della Scultura*, II, 4, 7.

G. BINDI, *Monumenti Storici ed Artistici...*, pag. 800.

CH. PERKINS, *Les Sculpteurs italiens*. Paris, 1891, II, pag. 49.



AQUILA — CHIESA DI S. BERNARDINO — PARTICOLARE DELLA TOMBA CAMPONESCHI.



CONIGLIO E ROSPO IN BRONZO.

## L'ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE AL MUSEO CHIOSSONE.

### II.

#### LE SCOLTURE E I CESELLI.



A collezione di svariatisimi oggetti in bronzo, in rame, in ferro ed in altri metalli, che è esposta al pubblico nelle tre ampie sale del Museo Chiossone, non è inferiore, sia per quantità sia per qualità d'opere, a quelle degli altri musei europei d'arte nipponica, neppur forse a quella del Museo Cernuschi di Parigi, malgrado che esso possenga qualche scultura in bronzo di valore affatto eccezionale.



ELSA DI SCIABOLA.



ELSA DI SCIABOLA.

Essa giova mirabilmente ad appalesarci che carattere essenziale dell'arte dell'Estremo Oriente è di imprimere un suggello di bellezza artistica a tutti gli oggetti di uso comune, in modo che, al contrario di quanto avviene in Europa, non esista alcun distacco spiccato di merito, non esista alcuna distinzione di stima fra arti maggiori ed arti minori, fra arte pura ed arte decorativa. Accade quindi abbastanza spesso che quello che all'occhio inesperto dell'Europeo appare a bella prima semplicemente come un ninnolo grazioso sia invece una vera e squisita opera d'arte, tale da essere a

buon diritto apprezzata nell'Estremo Oriente quanto ed anche più di un *kakemono* dovuto a pennello illustre.

\*  
\* \*

La scoltura in Giappone ha avuto ed ha tuttavia molteplici espressioni ed esercitasi così sul legno,

ancora di ripetere che la giapponese è arte da miopi, secondo la sarcastica definizione di qualche suo detrattore? La riproduzione abbastanza esatta, benchè ridotta a soli cinque metri, e di fattura pregevolissima che di questo Budda l'Italiano Cernuschi ebbe la ventura di trovare, a Meguro, abbandonata fra i ruderi di un vecchio tempio e



VASO IN BRONZO.

come sull'avorio, sul bronzo, sul ferro e sulle più varie specie di metallo, ma giammai sul marmo, che manca nell'arcipelago nipponico, ed assai di rado su d'altra materia lapidea. La scoltura di grandi dimensioni presenta un tipo essenzialmente ieratico e risale quasi sempre ad epoche assai remote. Infatti il colossale Budda del tempio di Nara d'un bronzo acceso di un lieve fulgore aureo venne fuso nell'anno 739 della nostra era ed è senza dubbio la più alta statua in metallo che esista nel mondo, giacchè misura nientemeno che ventisei metri d'altezza. Come mai, con tale esempio, si oserà

di poter portar con sè in Europa, è il maggiore ornamento del museo che egli donò alla città di Parigi e vi occupa a ragione il posto d'onore.

La placida espressione d'intimo raccoglimento mistico, la molle posa accosciata e la sobria eleganza decorativa della base, formata dal simbolico calice di un enorme fiore di loto, che ripetonsi, con tradizionale convenzionalismo, in tutte le statue giapponesi di soggetto religioso, le ritroviamo nelle due figure bronzee, grandi al vero, di Kwanon, di morbida plastica sotto la bella patina bruna, le quali ammiransi nella prima e nella





LANTERNA IN BRONZO

PER GIARDINO DI TEMPIO.



MASAYOSHI — CERCHIO DI GUAINA DI SCIABOLA IN METALLO  
CESELLATO.

terza delle sale del Museo Chiossone e che io credo rimontino a quel Seicento, considerato in Giappone come il secolo d'oro della scultura nazionale.

Dove, però, più originali e più vivaci affermansì le squisite doti estetiche e la delicata abilità degli scultori e cesellatori del Giappone è nelle armature, nei vasi da fiori, nelle profumiere, nei bracieri e negli oggetti di modeste proporzioni e di pratica destinazione, che noi altri Europei chiameremmo di

arte industriale. Di ciascuna di queste differenti categorie sonovi nel Museo Chiossone modelli numerosi di magistrale perizia ornamentale e di non consueta grazia immaginativa.

Così le parecchie vetrine della seconda sala ci trasportano nelle epoche eroicamente belligere delle spietate guerre civili, che durante più secoli misero a sangue ed a fuoco il Giappone, sia mercè la scelta e copiosa collezione delle armature, sia mercè qualche *kakemono* e qualche stampa, che ne evocano, con disegno agile e con briosa vivacità cromatica, le scene tragiche e pittoresche insieme.

Ecco in una vetrina tutta una raccolta di elmi in ferro, spesso con la visiera a maschera, di fogge diversissime e sovente molto bizzarre, ma che non trasgrediscono mai i dettami di un buongusto estetico, che direbbesi quasi portato con sè fino dalla nascita da ciascuno dei minuscoli, irrequieti ed ingegnosi abitanti dell'Arcipelago delle farfalle, che concepisca ed esegua opera d'arte. In un'altra vetrina troveremo corazze e gambali, resi celebri



CANDELIERE, PROFUMIERA E DUE VASI IN BRONZO.

così dai cavallereschi grandi signori che le indossarono in pugne diventate leggendarie, come dagli artefici esportissimi che vi lavorarono attorno, con paziente amore, chiedendo alla natura od alla favola l'ispirazione per decorarle, ora col lavoro vigoroso di sbalzo o delicato di cesello, ora con le inserzioni scintillanti dell'ageminatura, ora con la sovrapposizione elegante della lacca. Due corazze rammenterò qui, con speciale interesse: l'una, che è firmata da Miotcin Munetsugu, assai apprezzato a' suoi tempi dagli aristocratici amatori delle belle armature, porta sulla parte anteriore un digrignante e contorto drago in lacca d'oro, il quale spicca leggiadramente sulla grigia e lucida superficie del ferro martellato, e l'altra, in cui l'ignoto seicentesco autore si è servito assai ingegnosamente delle argentee sbavature del metallo per ricavarne un'ornamentazione originalissima nella sua semplicità.

Non mi attarderò molto sulle grandi lanterne di bronzo che, sotto il nome di *torì*, servono a fiocamente illuminare i giardini che sogliono circon-



TERUMITSU — CERCHIO DI GUAINA DI SCIABOLA IN METALLO CESELLATO.

dare i templi buddistici, nè sulle alte sottili cicogne, anche esse di bronzo, che, in qualità di profumiere, ne adornano i viali, perchè, tanto le une quanto le altre, presentano, nella nobile eleganza delle sagome, un aspetto quasi sempre tradizionalisticamente identico, che non concede all'artefice di far figurare, accanto all'agile e scrupolosa eccellenza formale, la fantasia inventiva. Ma questa fantasia ha avuto invece il campo di sfoggiare tutto il suo fervore audace eppure sempre sagacemente



TRE VASI IN BRONZO.

misurato nelle piccole braci, negli scrigni, nelle chiavi, nei catenacci, nelle pipe, nelle guarniture di paraventi ed in ispecie nei candelieri e nei vasi da fiori in bronzo od in ferro, talvolta incrostati d'argento o d'oro e tale altra smaltati. Di tutti questi oggetti, di foggie diversissime ma sempre eleganti, semplici e gradevoli agli occhi, l'ispira-

il nostro sguardo distratto, può fornire pei suoi lavori ad un artefice, il quale sappia osservare, sappia scegliere e sappia, sempre che sia necessario, stilizzare. Guardate, cortesi lettori, le numerose incisioni che accompagnano queste pagine e non potrete fare a meno di rimanerne anche voi sorpresi ed ammirati e di pensare anche voi che lo



CANDELIERE IN BRONZO.



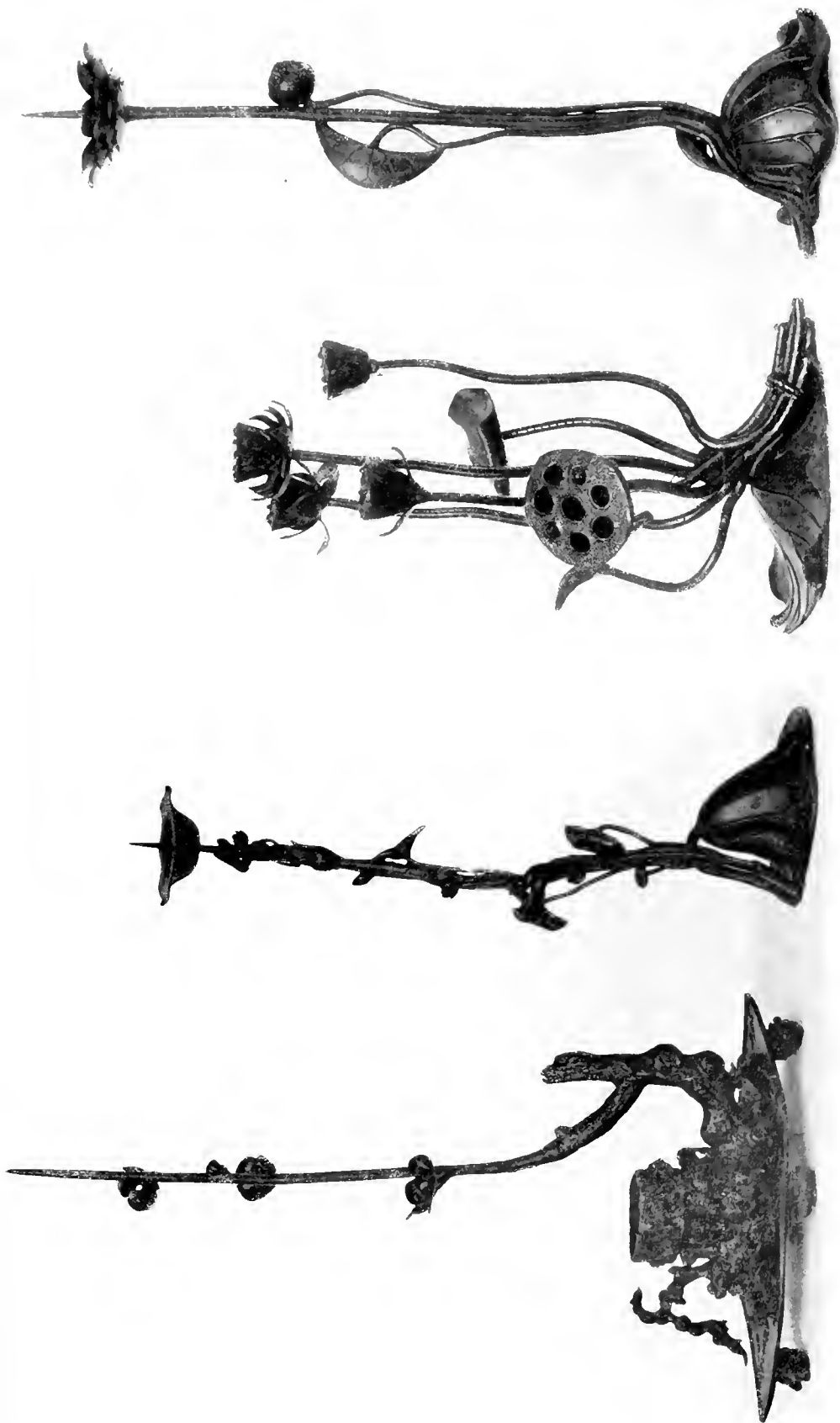
CANDELIERE IN FERRO.

zione è dovuta ad un senso acuto, chiaroveggente ed appassionato del vero, salvo quando vi compaiono ispidi, slriscianti e feroci quei mostruosi draghi fantastici che il Giappone ha ereditato dalla Cina. Però a chi esamini con attenzione la raccolta preziosissima che di tali oggetti metallici di spiccato carattere artistico, malgrado l'evidente loro uso pratico, trovasi nel Museo Chiossone riesce mirabile e molto istruttivo l'accertare l'infinità di motivi che la flora e la fauna, su cui giornalmente si posa

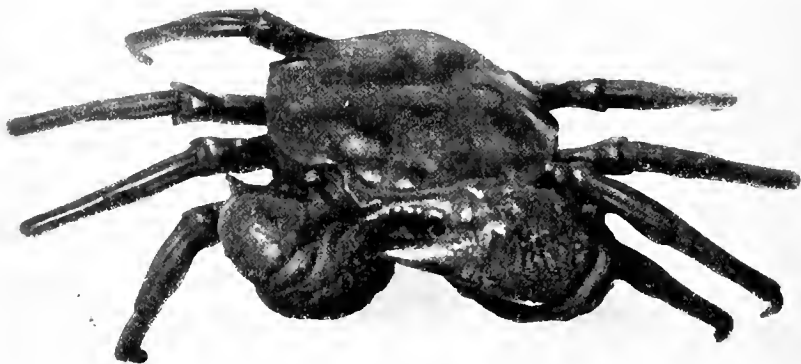
studio ben guidato di tante piccole meraviglie che trovansi a Genova potrebbe inoculare] un po' di sangue vivificante negli organismi anemici e slombati delle governative o municipali scuole d'arti applicate dell'Italia nostra.

\*  
\* \*

A convincersi sempre più della perspicace sincerità di osservazione, della paziente e scrupolosa eccellenza di tecnica e dello squisito sentimento



QUATTRO CANDELIERI IN BRONZO.



GRANCHIO IN BRONZO.

d'arte, che i Giapponesi dei secoli scorsi seppero sfoggiare nei minuti oggetti metallici d'uso quotidiano, adoperando le più diverse leghe, giovandosi delle più varie patine e sposando al bronzo od al ferro, non soltanto l'oro o l'argento, ma anche scheggie, tondini o quadretti di madre-

perla, di giada, di corallo o d'altre materie più o meno preziose e suscettibili di luccicare, nulla può valere meglio di due o tre ore trascorse ad osservare, nelle otto vetrine a tavola isolata del Museo Chiossone, le parecchie centinaia di else di sciabole, di manici di coltelli e di fermagli di



TRE VASI DA FIORI IN BRONZO.









FERMAGLIO IN METALLO CESELLATO.

pone delle maggiori cure. Sotto il regno di Yoritomo, che è per eccellenza l'epoca belligera dell'Estremo Oriente, essa era ancora semplice ed austera. Incominciò ad assumere carattere veramente artistico alla fine del secolo decimoquinto



PROFUMIERA IN BRONZO

portafogli, conosciuti nell'Estremo Oriente e dai collezionisti europei rispettivamente coi nomi di *tsube*, di *cozuche* e di *itaguari*. Esse forse costituiscono la parte più ricca e più scelta del museo genovese, come quelle che, essendo per maggior parte veri capolavori di cesello, vennero ricercate e radunate, con speciale competenza e con spiccato trasporto, da Edoardo Chiossone nella sua qualità di esperto e laborioso incisore su metallo.

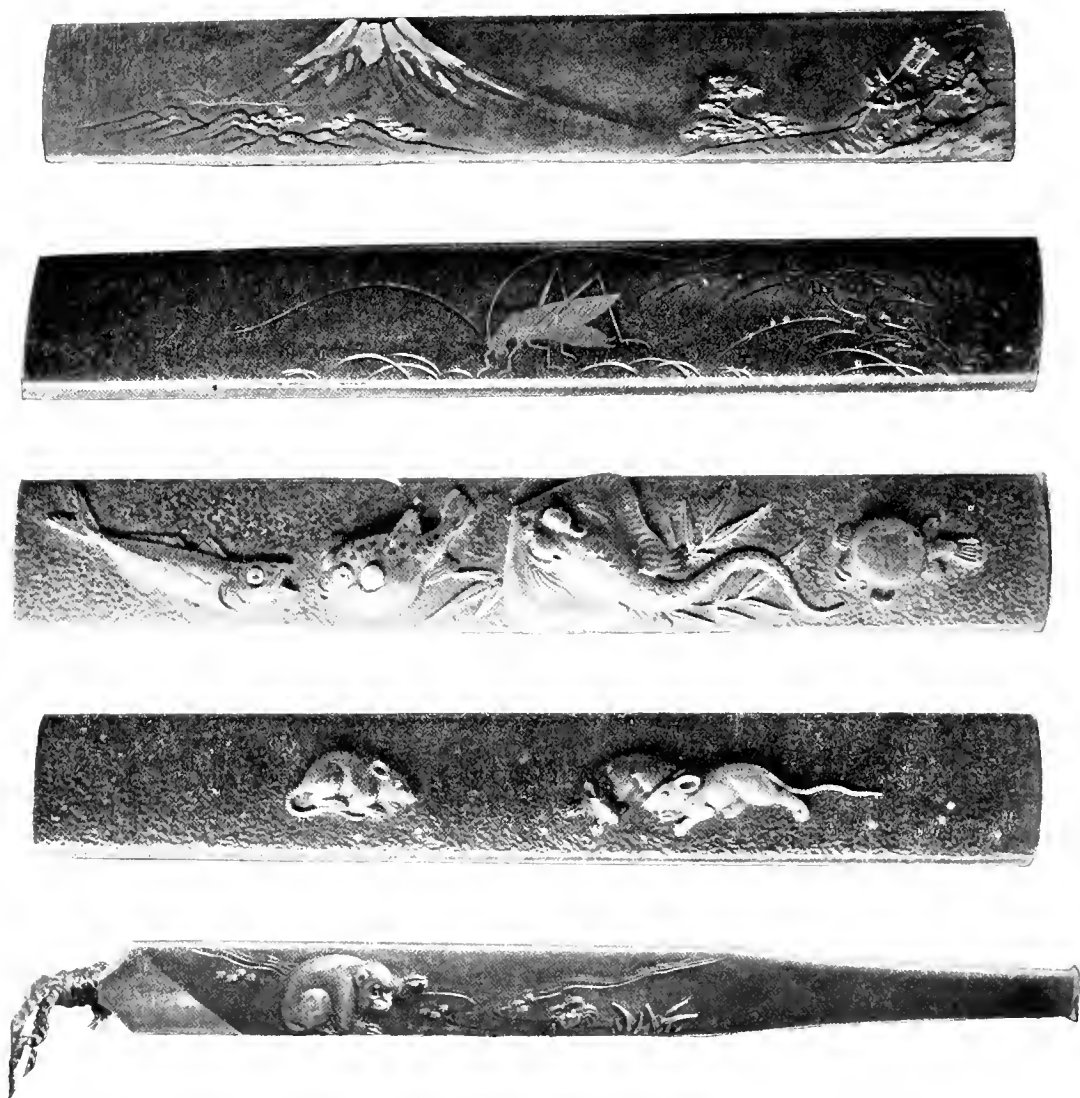
In tutti i tempi, secondo afferma il Gonse, la montatura delle sciabole è stata oggetto in Giap-



FERMAGLIO IN METALLO CESELLATO.

e seguì poi, passo a passo, i progressi dell'arte del cesello. Con l'introduzione delle leghe colorate, delle incrostazioni e delle patine nel lavoro degli oggetti minuscoli coincide l'uso delle montature di lusso.

Non fu che alla fine del secolo decimottavo ed al principio del decimonono — sempre secondo



MANICI DI COLTELLI CESELLATI ED AGEMINATI.

quanto afferma il Gonse, che forma autorità in materia — che si videro apparire quelle guarniture di sciabole e di pugnali, la cui ricercata fastosità è per noi argomento di sorpresa. La decorazione delle armi diventa, a poco per volta, un vero sottile lavoro di oreficeria. Fino agli ultimi anni del secolo decimoquinto il ferro ed il bronzo dorato dominano quasi esclusivamente nelle montature di sciabola; le cesellature su ferro, le

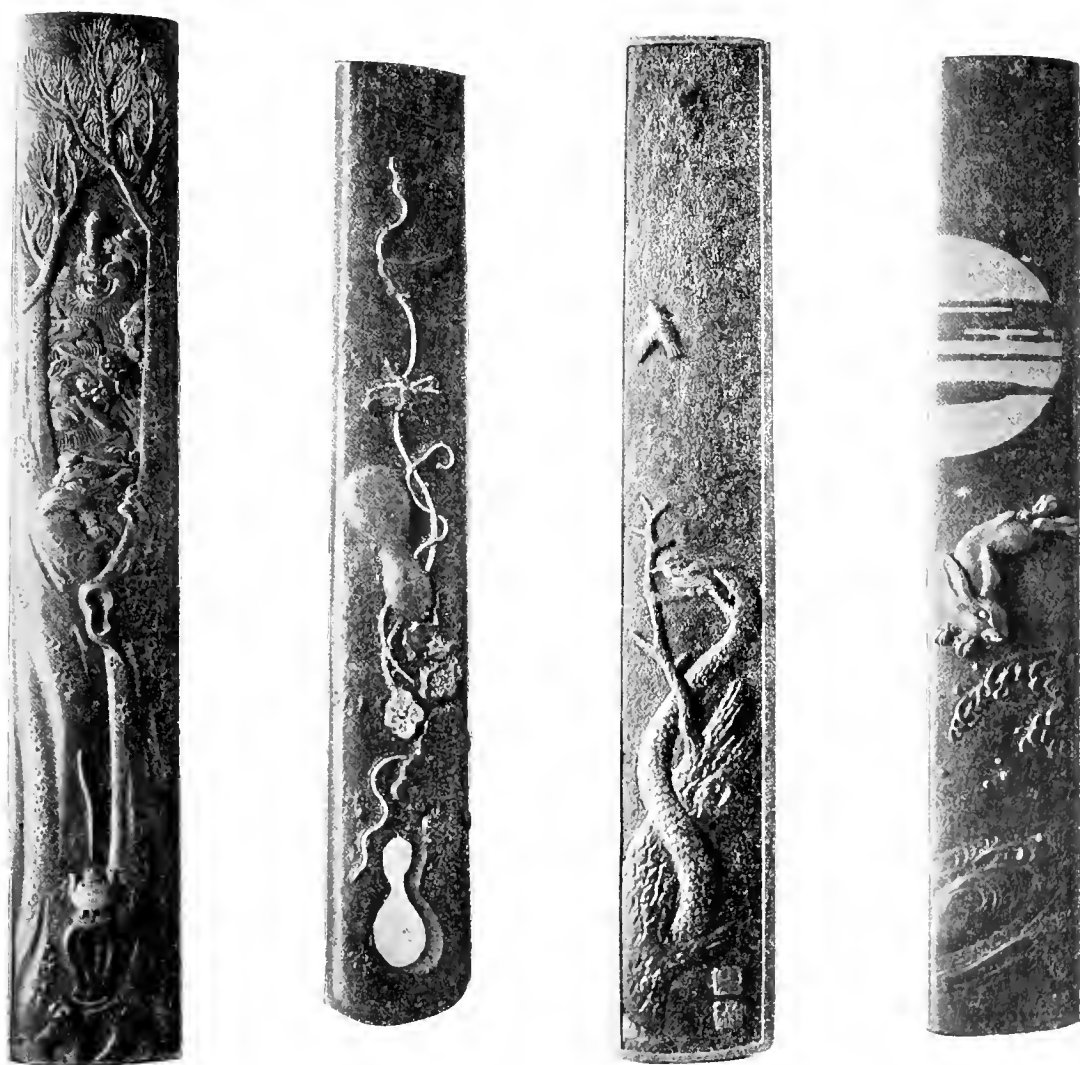
incrostazioni, le damaschature d'oro non sviluppano che nel decimosesto e nel decimosettimo secolo. L'argento e l'oro sono impiegati in qualche caso eccezionale, ma è il ferro che rimane pur sempre in onore finché lo spirito militare e feudale domina nel Giappone. I metalli di tempra morbida non sono divenuti di moda che assai di recente, mentre per lungo tempo sono stati tenuti in disdegno dalla classe aristocratica. Invece,

quando sopravvenne la rivoluzione del 1868, l'effeminamento era diventato completo ed alcuna montatura non sembrava abbastanza ricca, alcun lavoro abbastanza elegante.

Nelle vetrine del Museo Chiossone, accanto ad una scelta abbastanza numerosa delle rudi e tipiche else di ferro foggiate dei primi secoli, fra cui non ne manca qualcuna che porta la sigla del celebre Yoshinobu del 1300, troviamo abbondantissima la collezione di quelle di lavoro sempre più

minuzioso, più ricco e più raffinato, dovute alle scuole di artefici sapientissimi, che si seguirono di secolo in secolo fino alla seconda metà del novecento.

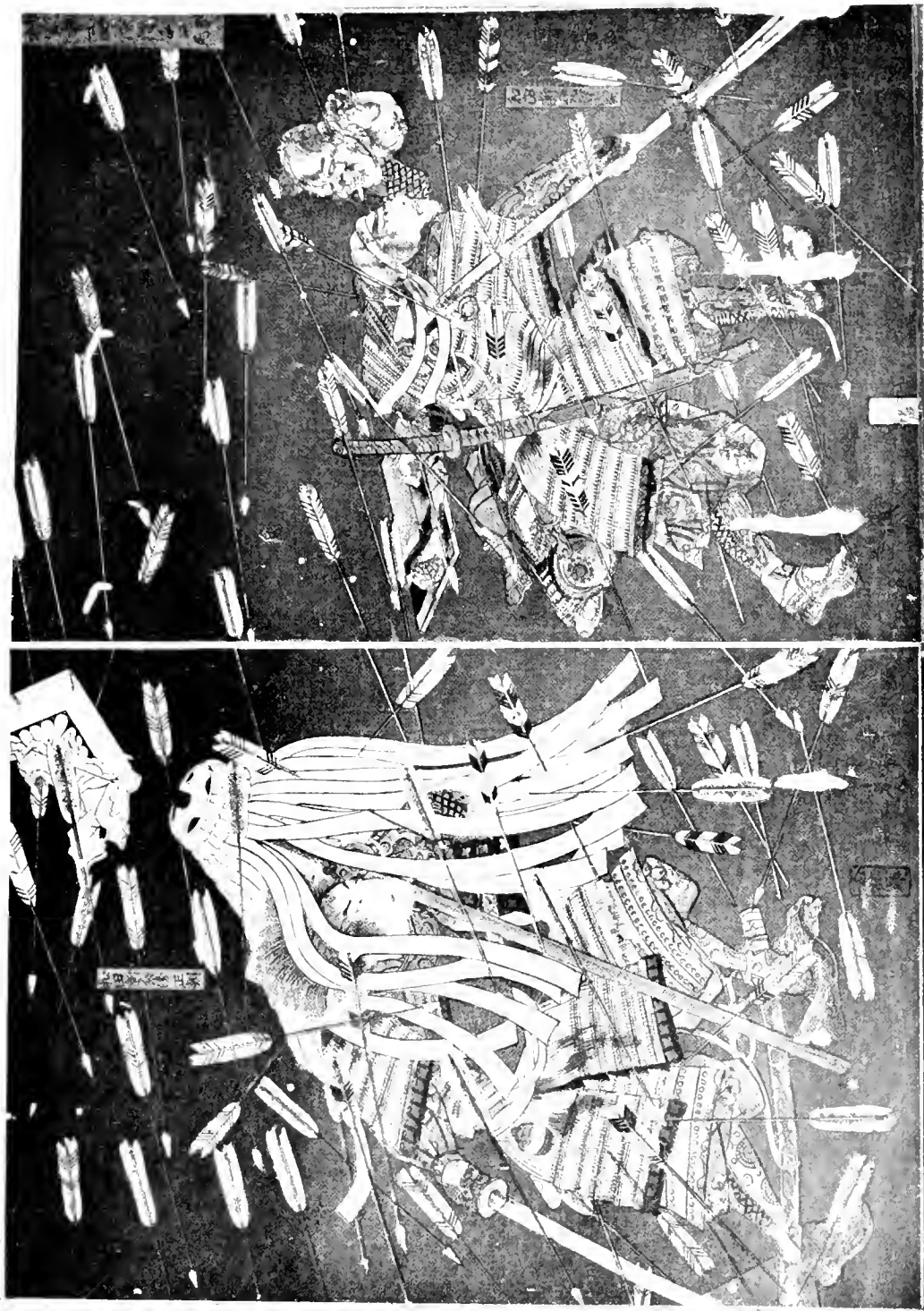
Contemplare le minute e laboriose cesellature delle else di sciabola, dei manici dei pugnaletti e dei fermagli dei portafogli, mercè cui nel metallo sono raffigurati, con mirabile maestria di sintesi visiva e con infinita grazia di particolari, animali, fiori, personaggi, leggende, scene della vita quoti-



MANICI DI COLTELLI CESELLATI ED AGEMINATI.



KUNIYOSHI E JOYOKUNI ... SCENA GUERRESCA



KUNIYOSHI E TOYOKUNI --- ALIRA SCENA GUERRESCA

diana in un infinito variare di soggetti e di atteggiamenti, nei quali il grottesco si alterna e ben di sovente s'intreccia al macabro, è per l'occhio come per la mente d'un buongustaio una gioia sottile ed intensa, che lo diverte, lo esalta esteticamente e lo mette a contatto con l'anima di una

sono di quelle i cui motivi decorativi sono stati suggeriti dal mondo animale, sia volo di cicogne o grosso serpente aggrovigliato, sia gruppo di topolini o piovra dai succhianti tentacoli minacciosi, sia agile coppia di scimmie rampicanti o volpe in agguato dal muso affilato e dagli occhi lucci-



MIOTCIN MUNETSUGU — CORAZZA IN FERRO DECORATA DA UN DRAGO IN LACCA D'ORO

gente tanto lontana e tanto diversa da noi.

Fra queste else, questi manici e questi fermagli se ne trovano da accontentare i gusti più svariati. Ve ne sono, infatti, come ho già detto di sopra, di semplicemente forgiate e dal sommario disegno a traforo e di delicatamente cesellate o squisitamente ageminate. Ve ne sono con viluppi e rabeschi di fiori, di foglie, di frutta, di sottili ramoscelli d'albero o di contorti tralci di piante fiorite e ve ne

canti. Ve ne sono infine di quelle raffiguranti leggiadriamente piccoli paesaggi o scene della mediocre esistenza degli umani e di quella fantasiosa delle deità dell'Olimpo nipponico. Arte davvero stupefacente nella sua minuziosa pazienza di lavoro e nell'impareggiabile abbondanza d'inventiva ornamentale, specie quando si rifletta alla sapienza ingegnosa che c'è voluta ogni volta per costringere l'artistica concezione nel breve listello





TRE ELMI IN FERRO.

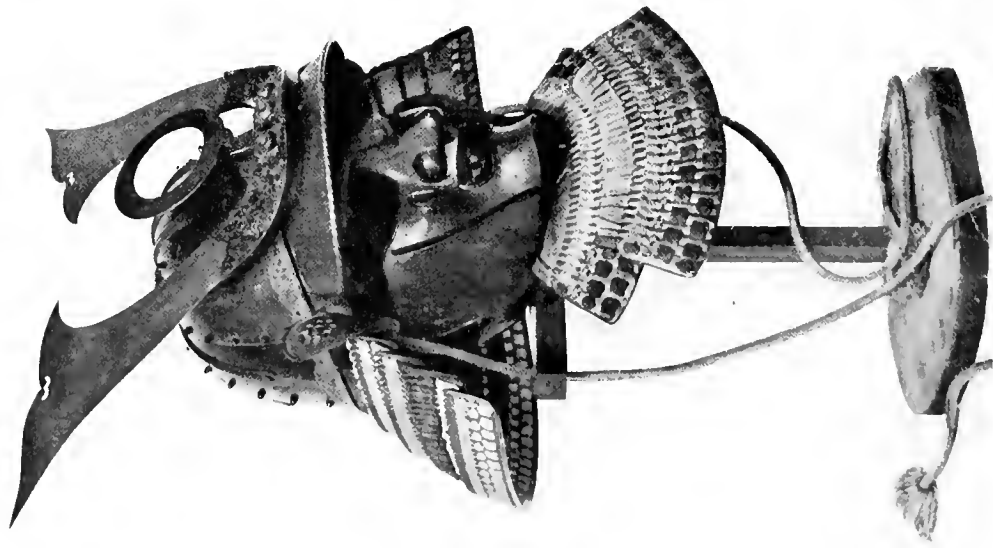
dell'impugnatura d'un coltellino od in una sempre eguale forma ovale ed in uno spazio non più largo della palma di una mano di bambino!

Bisogna però pure aggiungere, a spiegare tutto il cerebrale lavoro artistico impiegato intorno ad

else ed a manici, che le sciabole, durante secoli e secoli, hanno avuto in Giappone un valore affatto eccezionale. Il portarle era riservato soltanto alle persone di alto lignaggio ed ai loro immediati dipendenti della classe guerriera, la tempera della



ELSE DI SCIABOLA.



TUNESHU SOOTMÉ IYECIKA — ELMİ E MASCHERE IN FERRO



TRE ELMI IN FERRO.

lama è giudicata dagli intenditori superiore perfino a quella celeberrima delle lame di Toledo; per esse i grandi signori dell'Impero del Sol Levante hanno speso in ogni tempo somme folli, come da noi s'usa fare per un cavallo di puro sangue;

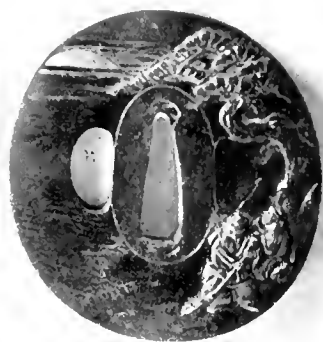
gli artefici che le lavorarono al momento di massellarle non mancavano mai d'indossare ricchi abiti di cerimonie e di appendere ad una cordicella speciali preghiere per propiziarsi gli Dei ed allontanare i cattivi spiriti. La sciabola infine è conside-



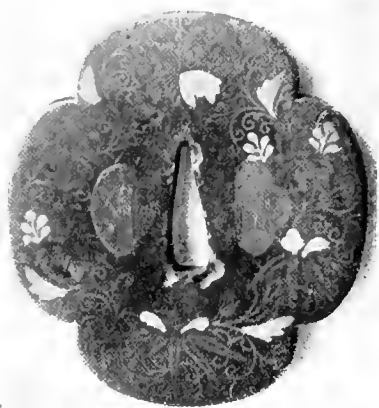
ELSE DI SCIABOLA.



ELSE DI SCIABOLA.



ELSE DI SCIABOLA.



ELSE DI SCIABOLA.

rata come l'oggetto più prezioso di una aristocratica casa nipponica e viene trasmessa religiosamente da padre in figlio.

Ma persino nella bonaria e rispettosa anima di un figlio del Giappone la deleteria influenza della pretesa civiltà occidentale doveva fare ger-

mogliare i tristi fiori dello scetticismo: a Parigi, infatti, qualche anno fa, è stato visto l'erede di un'illustre famiglia giapponese servirsi sacrilegamente della gloriosa sciabola degli avi per recidere i fili di ferro di una bottiglia di sciampagna!

VITTORIO PICA.



BRACIERA IN BRONZO.

## UNA GITA A CHAMONIX.



L Monte Bianco, questo gigante che si eleva a 4810 m. sul livello del mare per sovrastare se non a tutta Europa, come per molto tempo si ritenne (chè gli fu scoperto un rivale nel Monte Elbrouz, alto m. 5631 nel Caucaso), a tutta la catena delle Alpi e a quasi tutta l'Europa, per le leggende, gli ardimenti e le catastrofi che ad esso sono dovuti, per la morte e la gloria che profuse, esercita un fascino irresistibile su ogni mente che non si disinteressa del tutto agli avvenimenti riguardanti l'umanità e il pianeta da essa abitato.

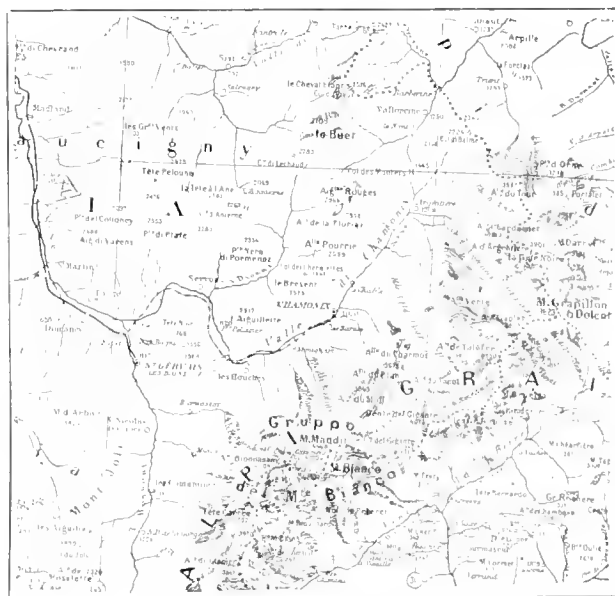
Io che lo ammirai una prima volta dal versante italiano, da Courmayeur, che vi riscontrai sempre nuove ed inesauribili bellezze rimirandolo da Entrève e percorrendo le valli Veni e Ferret, sentii l'irresistibile bisogno di completarne la conoscenza recandomi a lui dal versante francese, persuaso, nè mi ingannai, di procurarmi altri sani godimenti intellettuali ed estetici. E parmi di non fare cosa sgradevole ai lettori di questa Rivista nell'evocare ricordi di bellezze naturali che furono e che saranno, e potranno ancora allietare noi o i nostri figli o i nostri nipoti, per molti e molti anni.

Partito da Torino col diretto della mezzanotte, giunsi a Aix-Les-Bains, la città della spensieratezza e dei godimenti mondani, nelle prime ore del mattino. Ivi dovetti trattenermi più di un'ora per attendere il treno che doveva condurmi a Chamonix. Ne approfittai per rivedere la vecchia città savoina, già centro di coltura letteraria e artistica. Essa sonnecchiava ancora: una pioggia fine e persistente la avvolgeva in un velo di mestizia; le vie e il parco erano deserti: solo presso lo Stabilimento termale vedevansi persone affrettate che recavansi colà per trovarvi un farmaco a mali contratti forse nell'eccesso dei piaceri; nessuna traccia della vivacità e del frastuono onde

essa si rese celebre. In parecchi chioschi, da poco aperti, delle nerborute fioraie stavano preparando mazzi e corone. Per chi inconsciamente lavoravano? Per l'artista celebre che alla *Villa des fleurs* col gesto e colla voce suscita emozioni ed applausi o per la provocante cortigiana che adorna il tappeto verde del *Casino des étrangers* e vi eccita gli spensierati al giuoco? Oh! mesto lago di Bourget, cantato e glorificato da Lamartine, come contrasterai col tuo costante silenzio e austero raccoglimento alla vita epicurea, dissipata ed effimera che qui, poco discosto da te, si svolgerà questa notte!

\*  
\*  
\*

Da Aix-Les-Bains colla ferrovia a vapore si giunge in breve ad Annecy e al suo lago (resi celebri da Ippolito Taine che vi dimorò e da Eugenio Sue che vi riposa il sonno eterno), circondati da vigneti, da giardini e da ville, a La Roche sur Foron, a



IL GRUPPO DEL MONTE BIANCO E LA FERROVIA S. GERVAIS-CHAMONIX.



Bonneville, Cluses, Sallanches e Le Fayet S. Gervais, scorgendo dal finestrino ubertose praterie, pittoreschi villaggi, case apriche, valli ora ampie e degradanti, ora strette e ripide, torrenti impetuosi e miti ruscelli, cascate sia irruenti, tumultuose e rumorose, sia timide, sottomesse e bisbiglianti appena, e in alto in alto rocce minaccianti e fulgidi serti di nevi eterne. Il sole, a volte libero e a volte offuscato più o meno da nubi, dava fisionomia, espressione

sborda perchè vi termina la ferrovia a vapore a scartamento normale e vi ha principio una ferrovia elettrica dello scartamento di 1 m. che conduce per ora a Chamonix, ma sarà prolungata sino a Martigny in Svizzera. Floride savoiarde nel loro semplice e caratteristico costume offrono agli innumerevoli viaggiatori che invadono la stazione, latte, caffè, panini gravidi, ecc. ecc.

Prendo posto nel treno elettrico e non sì tosto



S. GERVAIS-LES-BAINS.

(Fot. Wehrli).

e colore sempre diversi al paesaggio, suscitando nell'animo nostro impressioni di varia natura, spesso gaie e talvolta anche malinconiche. Non si scorgevano abitanti: pure la loro presenza si rendeva manifesta dalla cura meticolosa con cui il suolo coltivabile fu lavorato e dalla operosità e abilità con cui vennero contese alle rocce e alle morene piccoli appezzamenti di terra per trasformarli in prati, in orti, in giardini.

\* \*

A Le Fayet (567 m. sul livello del mare) si tra-

questo si pone in moto lo spettacolo alpestre va assumendo un carattere imponente e grandioso. La catena del Monte Bianco appare nettamente colle sue nevi splendenti. Io penso ai versi del Carducci:

Su le dentate scintillanti vette  
Salta il camoscio, tuona la valanga  
Dà ghiacci immensi rotolando per le  
Selve croscianti.

Penso che la forza che anima il treno è fornita dai ghiacciai che altezzosamente ci guardano dall'alto e ripeto col Cantore di Galileo Ferraris:

... la tua folle anima fu nostra  
 Acqua, eterna di scrosci,  
 E là, dove una vaga ombra di nubi  
 Si posa, o qualche torma di camosci  
 Fra i granitici cubi  
 Spaventata e fuggevole si mostra  
 E le Fate apparecchiano gl'incubi  
 Pel credulo mortale,  
 Noi venturammo portentose scale  
 E rosseggiar di giganteschi tubi.  
 Là, nel regno selvaggio degli abeti

Sole che è tutto per noi: luce, calore, forza, vita.  
 Penso alla sublime armonia delle leggi fisiche secondo  
 le quali nulla si distrugge, nulla si crea, ma tutto  
 incessantemente si muta: che la materia è una,  
 che l'energia è una, benchè si palesino a noi sotto  
 forme e sensazioni tanto diverse.

*Guardi Saint Gervais-Les-Bains!* Questa esclamazione mi toglie dalle mie riflessioni filosofiche. Corro sul terrazzino a contemplare il lindo villaggio triste-



CHAMONIX E IL MONTE BIANCO

(Fot. Wehrli).

Prima soli a pugar con gli aspri venti  
 Fra lo stupor di pochi umili ovili,  
 Suscitammo arsa febbre di lucenti  
 Macchine, con funerei divieti.  
 Levammo torri, e sopra eccelsi fili  
 .... portammo schiava  
 Ogni tua forza.

Penso che i ghiacciai sono alimentati dal vapore  
 acqueo che il Sole, « il quale genera le rose presso  
 le soglie e intorno alle fontane, lungo le siepi e su  
 per le finestre », suscita e solleva per lasciarlo cadere  
 condensato sulle alte cime; penso che l'energia che  
 anima il treno che mi trasporta viene dal Sole, il

mente celebre per la catastrofe che vi produsse lo  
 scoscendimento di una caverna d'acqua del ghiacciaio di Tête-Rousse nel massiccio del Monte Bianco.

Il treno si avvia e ci porta in alto nella valle,  
 che si va sempre più restringendo, dell'Arve. In  
 alto la roccia granitica e le nevi solenni e gravi:  
 in basso il fiume ribelle spumeggiante e rumoreggiante.  
 Vi si vede uno stabilimento industriale, vi si vedono le centrali che raccolgono la potenza idrica e la lanciano lungo la ferrovia sotto forma di corrente elettrica. Si passa in una galleria che ci sottrae il grandioso spettacolo per restituircelo



CHAMONIX E IL MONTE BIANCO

(Fot. Wehrli).

poco dopo, reso ancora più grandioso dal suo contrasto colle tenebre che lo precedettero. Si scorge un'antica galleria romana e si pensa con ammirazione a quei nostri progenitori che in mezzo a mille difficoltà d'ogni specie, senza strade, senza carte, con guide malfide, con avversari gli uomini e la natura, portarono sin qui le vittoriose aquile romane e vi lasciarono un segno indelebile della loro potenza.

Si passa sull'alto e ardito ponte di Santa Maria sull'Arve; si veggono distintamente i ghiacciai Grix e Taconnay del Monte Bianco; si lambisce quasi il ghiacciaio *des Bossons*, che appare estesissimo e sotto le carezze del Sole esulta e lancia nivei bagliori che sono saluti e sorrisi; e poco dopo si giunge a Chamonix, a 1000 m. sul livello del mare.

\* \* \*

Chamonix, che il Donizetti rese universalmente noto e celebre colla sua *Linda*, è un simpatico villaggio lido e biancheggiante, il quale giace sulle rive dell'Arve, in mezzo a ubertose praterie e foreste ai piedi del Monte Bianco, che vi si vede distin-

tamente. Il Monte Bianco ha approssimativamente la forma di una piramide quadrangolare, di cui tre facce sono visibili soltanto dal lato italiano ed una guarda Chamonix. Al giungervi si è graditamente sorpresi da un via vai continuo di alpinisti, alpiniste, guide, muli e mulattieri, automobili e *chauffeurs*, che gli dà un carattere vivace e movimentato. Numerosi ed eleganti alberghi ospitano migliaia e migliaia di persone convenute da tutte le parti del mondo ed offrono loro tutti i comodi ed il *comfort* della vita cittadina. Sonvi pure negozi, magazzini ed esercizi per ogni occorrenza. Nulla vi manca: neanche il *Cercle des Étrangers* ove si può giuocare *aux petits chevaux*!

È da Chamonix, che era allora un piccolo villaggio, che si fece nel 1786 la prima ascensione, almeno dall'uomo civilizzato, del Monte Bianco. Il merito ne spetta alla guida Giacomo Balmat ed al dottor Paccard, ambedue di Chamonix. Balmat fu il primo a superare la vetta e ne ebbe da Casa Savoia, di cui era suddito, una gratificazione ed il titolo nobile di *Balmat du Mont Blanc*.

Nell'anno successivo l'illustre naturalista ginevrino De Saussure ascese egli pure, accompagnato da Balmat, il Monte Bianco e lo illustrò poscia sotto il punto di vista geologico, mineralogico, meteorologico, nonchè della fauna e della flora. Da allora il Monte Bianco cessò dall'essere la *montagne maudite* (sotto il quale nome era designato persino nella Carta generale degli Stati del Re di Sardegna rivenduta nel 1751 da Vangondy, che altro non suscitava se non spavento e terrore ed era da tutti sfuggita. Alpinisti e scienziati, attratti dalla fama dello spettacolo superbo che esso poteva offrire e delle cognizioni preziose che vi si potevano acquisire, ne tentarono l'ascensione: alcuni vi perirono miseramente, altri toccarono felicemente la vetta. A Chamonix si può ora, durante tutta la stagione climatica, assistere, comodamente assisi in una poltrona, agli episodi emozionanti, che ne offre il cinematografo, delle numerose catastrofi di cui fu teatro il Monte

Bianco; le quali però non valsero a scemare l'ardore degli alpinisti e specialmente dei forti ed audaci alpinisti inglesi.

Il De Saussure lasciò un'opera classica, intitolata *Voyages dans les Alpes*, nella quale senza artificio di stile e senza amplificazioni rende esattamente ed efficacemente l'impressione che penetra l'anima in presenza della vista sublime dei monti. Goethe, Schiller, Chateaubriand, Byron, Lamartine, De Musset hanno descritto e celebrato le Alpi, ma nessuno, salvo forse il nostro Volta colla sua aurea semplicità, riescì più persuasivo e suggestivo del De Saussure, che fu detto, ben a ragione, l'Omero delle Alpi.

Al De Saussure in particolare devesi il culto delle Alpi: egli può essere considerato come il precursore del moderno alpinismo. Le Alpi furono in altri tempi percorse a scopo di guerra o di rapina. Le attraversarono Annibale, Giulio Cesare, Napoleone,



CHAMONIX E LE BRÉVENT.

(Fot. Wehrli).

le attraversarono frequentemente i Duchi di Savoia per riscuotere tributi e sedare ribellioni; ed erano allora maledette ed esecrate. Oggidì si visitano a scopo di studio e di diletto, per ammirare le bellezze della natura e per cercarvi sollievo e conforto e nuova lena nelle battaglie della vita.<sup>1</sup>

Alcuni letterati, artisti e purtroppo anche alpinisti, amanti della singolarità, della preziosità e del paradosso, hanno testè deplorato, con argomenti invero speciosi, soggettivi ed egoistici, il popolarizzarsi, il volgarizzarsi, come essi dicono, delle Alpi. Io dissento profondamente da essi e vorrei che tutti potessero beneficiare dei monti, del profumo di bellezza, di forza e di poesia che da essi emana, del loro potere ricostituente; nè posso persuadermi che debbano divenire meno attraenti, efficaci e suggestivi solo perchè molti, anzichè pochi, usufruiscono dei benefici intellettuali, fisici e morali che essi arrecano: chè anzi, per questo appunto, si accrescono ed esaltano in me le soddisfazioni che mi procurano e l'ammirazione che nutro per essi.

\* \*

Le osservazioni meteorologiche che gli scienziati poterono fare dopo essere giunti con molti stenti e fatiche alla sommità del Monte Bianco e in luogo inospitale, si rilevarono subito di grande importanza pel progresso scientifico, tantochè non tardò a manifestarsi il bisogno di un osservatorio nel quale i rilievi di tale natura potessero effettuarsi in modo continuo e sistematico con tutti quegli strumenti e quei metodi più perfezionati che la scienza suggerisce. Vallot, il dotto francese, che dal 1886 dedicò tutto sè stesso al Monte Bianco ed intorno al quale pubblicò memorie d'alto valore scientifico, ebbe il generoso e munifico pensiero di soddisfare a tutte sue spese ad un tale bisogno, e costruì nel 1887 il primo osservatorio, che denominasi *Osservatorio Vallot*, alla sommità del Monte Bianco. Un secondo ne eresse, in più adatta ubicazione, nel 1890, provvisto, oltrechè di quanto occorre per le ricerche scientifiche, di tutti i comodi e confort della vita. Infine il Governo francese ne impiantò successivamente un altro, affidandone la direzione al dott. Jannsen.

L'Italia non dovrebbe certo avere minor interesse della sua consorella latina pel Monte Bianco, che ne segna i confini geografici, che in gran parte le appartiene e che un dì le appartenne completamente, e dovrebbe essa pure offrire a' suoi scienziati i

migliori mezzi di illustrarlo e di concorrere così al progresso della scienza meteorologica.

\* \*

Ebbi già ad accennare alla ferrovia elettrica a scartamento ridotto (1 m.) che conduce da Le Fayet S. Gervais a Chamonix e che è destinata ad essere prolungata sino a Martigny. Essa è assai importante ed interessante, presenta alcuni caratteri di originalità e merita che ci soffermiamo ad esaminarla. Da Le Fayet S. Gervais a Chamonix è lunga 19,800 m.; comprende due forti rampe, l'una del 90 p.  $\frac{00}{100}$  su 2155 m. e l'altra dell'80 p.  $\frac{00}{100}$  su 1385 m., nonchè un gran numero di rampe del 20 p.  $\frac{00}{100}$ . Nonostante queste forti e lunghe rampe, utilizzando, come si dirà, tutto il peso dei treni per l'aderenza, non occorre l'impiego della dentiera od altro per accrescere l'aderenza naturale.

Ciascun treno è costituito da 6 veicoli al massimo, tutti automotori, i cui regolatori sono comandati da un solo agente posto in una cabina situata nella parte anteriore del carro a bagagli, che è alla testa del treno.

La velocità dei treni è all'ora di 40 km. in orizzontale e nelle discese, di 13 km. circa quando superano le rampe dell'80 e dell'90 p.  $\frac{00}{100}$  e di 25 km. circa quando superano quelle del 20 p.  $\frac{00}{100}$ .

L'energia elettrica viene fornita ai ruotabili a mezzo di una terza rotaia isolata, del peso di 17 kg. il m. corrente, disposta lateralmente al binario conformemente al sistema adottato per la trazione elettrica da Milano a Porto Ceresio. Su questa rotaia agiscono due pattini per ciascun veicolo.

Due impianti centrali, uno situato a Servoz a 5 km. circa dalla stazione di Le Fayet S. Gervais, e l'altro a Chavants a circa 9 km. dalla stessa stazione, producono l'energia elettrica occorrente alla propulsione dei treni sotto forma di corrente continua alla tensione di circa 550 volta.

La stazione di Servoz, che alimenta la parte bassa della linea, riceve l'acqua motrice da una derivazione dell'Arve, che può fornire, nel salto di 40 m. al minuto primo, m. c. 12 nell'estate e m. c. 6 nell'inverno. Essa comprende quattro gruppi composti ciascuno da una turbina centripeta a reazione ad asse orizzontale, la quale comanda direttamente, mercè accoppiamento elastico, una dinamo multipolare a corrente continua, e due gruppi eccitatori, ciascun dei quali è costituito da una turbina centrifuga ad asse orizzontale che, pure mercè un accop-



LA VALLE DI CHAMONIX AL LEVAR DELL' SOLE.

(Fot. Wehrli).

piamiento elastico, comanda una dinamo multipolare a corrente continua. Questa dinamo serve non solo alla eccitazione delle generatrici, ma eziandio alla illuminazione della centrale e delle sue adiacenze.

Tre gruppi generatori ed uno eccitatore sono normalmente in servizio, mentre un gruppo generatore ed uno eccitatore sono di riserva.

La centrale di Chavants è alimentata, come quella di Servoz, da una derivazione dell'Arve che può

allorquando sono completamente scaricate, vale a dire allorchè le dinamo che esse direttamente comandano non producono corrente, compiono 615 giri al minuto primo.

Siccome le stesse, come si disse, sono sprovviste di regolatore, così la loro velocità decresce quando si sottopongono a carico, e cioè quando si fa generare corrente dalle dinamo con cui sono collegate, e decresce tantopiù quanto maggiore è la potenza



BOSSONS E IL GHIACCIAIO.

(Fot. Wehrli.)

fornire, sotto il salto di 94 metri al minuto primo, m. c. 11,000 nell'estate e da m. c. 5 a 6 nell'inverno. Essa nella sua disposizione generale è poco diversa da quella di Servoz.

Per ottenere automaticamente la tensione costante di 550 volta si ricorse al sistema assai ingegnoso, anteriormente non mai applicato, della doppia eccitazione combinato colla variazione di velocità, che rende superfluo l'impiego di qualsiasi regolatore meccanico sia per le turbine come per le dinamo.

Con la disposizione all'uopo adottata le turbine centripete delle centrali di Servoz sono tali che

svilupata dalle dinamo stesse. E così, mentre senza carico le turbine hanno, come ci è noto, la velocità di 615 giri, quando svolgono 107 cav. d. la loro velocità discende a 575 giri, discende a 500 giri quando svolgono 260 cav. d. ed infine assumono la velocità minima di 448 giri quando porgono la potenza massima di 342 cav. d.

Notisi ora che gli induttori delle dinamo generatrici, le quali ricevono il movimento dalle turbine, sono provvisti di due circuiti di eccitazione, uno dei quali è percorso da una corrente costante, fornita da una dinamo eccitatrice e l'altro da una



frazione determinata della corrente totale destinata a produrre la frazione.

Se il lavoro della generatrice elettrica è nullo, è pure nullo il lavoro utile della corrispondente turbina, di guisa che questa e quella assumono la velocità di 615 giri. L'eccitazione in tal caso è prodotta esclusivamente dalla corrente della eccitatrice indipendente: ed essa è tale che la tensione risulta di 550 volta. Non appena, occorrendo

Analogamente viene mantenuta sensibilmente costante la tensione nella centrale di Chavants.

Come vedesi, la regolazione della tensione ottiensi qui in modo soddisfacente con quelle variazioni di velocità che furono condannate e a cui pertanto i tecnici si sforzarono di non ricorrere nei primordi dell'elettrotecnica. Quante idee, ritenute errate dapprima in base a pregiudizi, riprese in seguito in circostanze più favorevoli, furono coronate dalla



GHIACCIAIO DES BOSSONS.

(Fot. Wehrli).

di azionare un treno, si domanda alla generatrice elettrica una corrente più o meno intensa, la turbina, che la comanda, rallenterà la propria velocità in relazione alla potenza che deve svolgere; ma d'altra parte una frazione della corrente generata circolerà nel secondo circuito dell'induttore per modo che la eccitazione ne risulterà rinforzata. Si avrà pertanto da un lato diminuzione di velocità e d'altro lato aumento di eccitazione; e le cose sono così disposte che le due circostanze si compensano in guisa da produrre una tensione costante colla approssimazione del 5 per cento.

pratica!

La terza rotaia isolata destinata a somministrare la corrente è congiunta ai poli positivi, mentre le due rotaie costituenti il binario sono collegate ai poli negativi delle dinamo generatrici.

I veicoli automotori sono provvisti di due carrelli, ciascuno dei quali porta due dinamo da 65 cav. d. Ogni veicolo può pertanto assorbire la potenza di 260 cav. d. L'azione frenatrice si può ottenere mediante ceppi che agiscono sulle ruote nel modo ordinario, nonchè mediante mascelle che premono orizzontalmente sulle facce verticali del fungo di

rotaie poste, secondo la mezzaria del binario, solamente nelle declività dell'80 e del 90 p. <sup>00</sup>/<sub>00</sub>.

In una delle figure che illustrano questo articolo è rappresentata la vettura di prima classe. Poco diversa nel suo insieme e nel peso morto è la vettura di seconda classe, la quale però ammette un maggior numero di viaggiatori e cioè 28 posti all'interno ed 8 all'esterno.

Il bagagliaio, che costituisce sempre la testa del treno, comprende anteriormente un compartimento vetrato che serve da cabina del *wattmann*, o guidatore, e contiene tutti gli occorrenti apparecchi di manovra e di controllo, nel mezzo il compartimento pei bagagli, e posteriormente una piattaforma che dà accesso al compartimento intermedio ed è munito di una passerella che permette di comunicare coi veicoli con cui il bagagliaio è congiunto.

L'avviamento dei ruotabili si determina togliendo progressivamente delle resistenze inserite nel circuito dei motori. La loro velocità si regola modificando l'eccitazione del campo mediante derivazioni degli induttori. L'inversione del loro movimento si ottiene invertendo la direzione della corrente negli indotti.

Il guidatore, situato nella cabina alla testa del treno, manovra i regolatori dei diversi veicoli a mezzo di un servo-motore pneumatico principale posto nel carro bagagli e di servo-motori pneumatici secondari, ciascun dei quali è posto sotto la cassa dei singoli veicoli. Ogni servo-motore secondario è congiunto a due condotte d'aria compressa, di cui una serve per l'andata e l'altra per il ritorno del treno, le quali fanno capo nella cabina del macchinista al servo-motore principale manovrato dal guidatore. Per mettere i regolatori di tutti i veicoli di uno stesso treno nella tacca voluta, il meccanico deve soltanto collocare in una posizione determinata il volante del servo-motore principale. Ogni servo-motore secondario o principale è in relazione col serbatoio dell'aria compressa del freno del rispettivo veicolo. È l'aria di questi serbatoi che, acconciamente distribuita dal guidatore, fa agire i differenti regolatori.

Notisi infine che con un profilo con forti pendenze come quelle che si riscontrano nella linea in parola, non si sarebbe potuto attuare la trazione con locomotive a vapore senza l'impiego della dentiera per accrescere l'aderenza.

\* \*

La ferrovia sarà, come si disse, prolungata sino a Martigny per allacciarsi colle strade ferrate sviz-

zere. La costruzione è già assai avanzata e si presume che tra qualche anno la linea sino a Martigny sarà in esercizio. Colà echeggiano i canti, canti allegri e tristi, di operai italiani d'ogni regione, che attendono al duro lavoro di scavare e trasportare terra, erigere poderosi muri di sostegno, perforare e rivestire gallerie, ecc. ecc. — Sono tutti italiani questi lavoratori? domandai a un ingegnere dirigente. — Tutti, mi rispose, e aggiunse: voi sapete *il n'y a qu'eux* per la costruzione di ferrovie; nessuno li eguaglia in abilità, tenacia e resistenza alla fatica. — E i savoiardi che cosa fanno? — Fanno le guide, i mulattieri, i pastori e i contadini: restano qui nella loro terra natia. — Oh! operai italiani, pensai tra me, voi siete i pionieri della civiltà, soffrite fatiche e disagi, abbandonate il paese che vi vide nascere e ove agognate di ritornare, per edificare opere utili ed eterne! L'Italia emerge all'estero non solo pel genio individuale di qualche suo scienziato e artista, ma eziandio per il rude e tenace lavoro delle sue masse operaie.

Intanto una considerazione sorge spontanea: Questa ferrovia elettrica, che mette in comunicazione le grandi arterie delle strade ferrate francesi con quelle delle strade ferrate svizzere, non sarà di danno al nostro paese? Non dovremmo noi alla nostra volta costruire senza indugio la ferrovia da Aosta a Martigny?

\*  
\* \*

Si dice che nel 1855 sia stato proposto al Re di Sardegna da certo sig. Eggen di costruire una galleria su per le creste del Monte Bianco, facendo saltare i ghiacciai a colpi di mina. La galleria avrebbe dovuto essere esercita mediante una funicolare che sarebbe stata posta in azione da una motrice a vapore situata sul culmine! Sulla domanda del proponente, il Ministro dei Lavori Pubblici avrebbe scritto di suo pugno: *c'est le projet d'un fou*. Il progetto era certo prematuro ed inattuabile nella forma in cui fu proposto. Ora nuovi progetti sono sorti, sotto gli auspici di tecnici competenti.

Secondo uno di questi progetti, dovuto ai signori H. e J. Vallot, si raggiungerebbe la cima del Monte Bianco passando completamente nell'interno di esso! Secondo un altro progetto, pel quale fu domandata la concessione dal sig. H. Duportal, Ispettore Generale dei Ponti e delle Strade in Francia, la ferrovia si svolgerebbe in gran parte all'aperto, allo scopo di offrire al viaggiatore la vista di splendidi

panorami. Essa, partendo da S. Gervais, raggiungerebbe les Bosses du Dromadaire pel colle di Voza e l'Aiguille du Gouter, permettendo di vedere dal colle di Voza la valle di Chamonix, e si svilup-

taile che i treni si eleverebbero in ragione di 20 m. al minuto. Ogni treno potrebbe trasportare 80 persone. Essa implicherebbe da Tête-Rousse a l'Aiguille du Gouter una galleria lunga m. 2,230 con tracciato



GHIACCIAIO DES BOSSONS — LA GROTTA E L'AIGUILLE DU MIDI.

Fot. Wehrli.

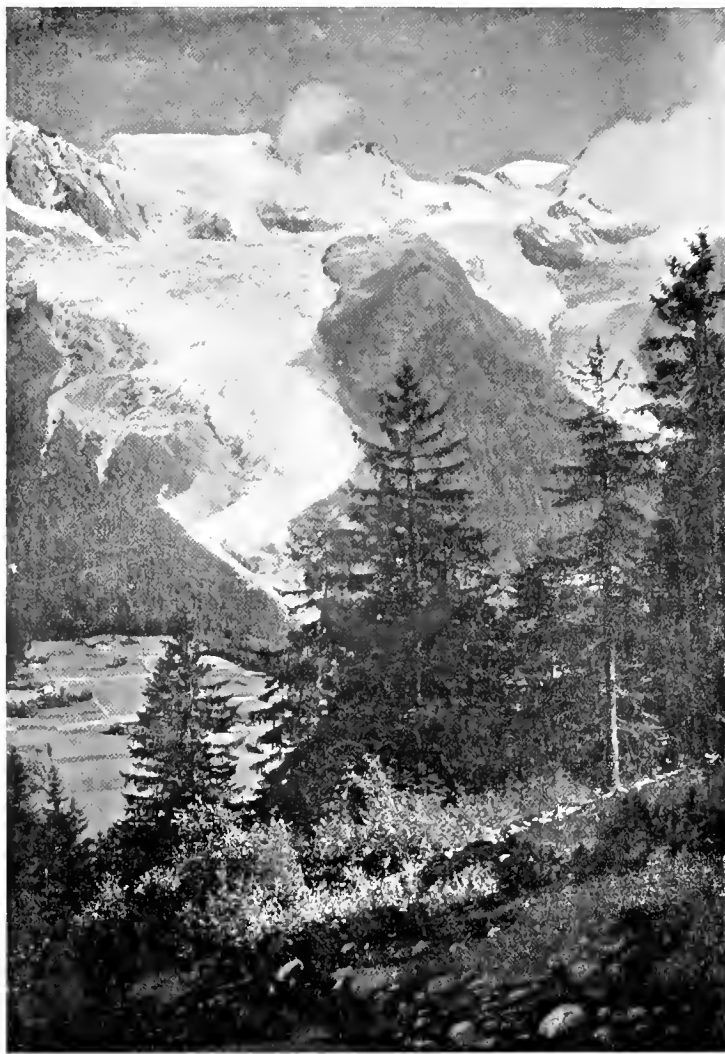
perirebbe sul fianco destro della magnifica valle di Biounavet, che racchiude un ghiacciaio lungo 5 chilometri e largo da 1 a 2 chilometri, ed è coronata da creste alte da 3 a 4 chilometri. La ferrovia sarebbe elettrica a dentiera e la velocità vi sarebbe

sinuoso permettente il frequente accostamento alla parete rocciosa onde facilitare la costruzione delle aperture laterali per l'aereamento e l'illuminazione e per la vista del paesaggio.

Avrà uno di questi progetti l'onore dell'esecuzione?

E chi avrebbe mai supposto qualche decina d'anni fa che noi avremmo potuto venire a Chamonix e che potremmo recarci anche a 3600 m. verso la

Pioveva. Dopo aver gironzolato un po' pel villaggio, dopo 'aver dato una capatina al Circolo



GHIACCIAI DES BOSSONS E DI TACONNAZ.

(Fot. Wehrli).

Jungfrau in comodi e soffici vetture ferroviarie? E perchè dunque non potranno i nostri figli e i nostri nipoti essere trasportati allo stesso modo sulle più alte vette del Monte Bianco? Non vi è alcun limite alle meraviglie dell'opera dell'uomo.

delle guide, ove vengono cortesemente fornite al *touriste* tutte le indicazioni di cui abbisogna, rimontai l'Arve lungo la sponda sinistra e mi trovai presso un boschetto di pini, ove da operai italiani si stava costruendo il *Casino Municipal*. Avute da essi gentili

informazioni intorno a tale edificio, stavo per ritornare all'albergo, allorchè scorsi non lungi da me una comitiva di inglesi in abito alpinistico, con

pioggia; altra volta si parte colla pioggia e si è allietati dal sole. — La risposta mi persuase e mi decise di partire anch'io, benchè non avessi nè l'abito di



SENTIERO DI MONTALVERT — VEDUTA VERSO CHAMONIX E LE BRÉVENT.

(Fot. Wehrli.)

muli, scialli ed impermeabili, che volgeva verso l'erta montagna. — Dove vanno? domandai. — Vanno senza dubbio a *la mer de glace*, mi si rispose. — Con questo tempo? — Eh! il tempo cambia spesso quassù: talvolta si parte col sole e si è colti dalla

alpinista, nè il mulo, nè scialli, nè impermeabile.

La strada si svolge in gran parte tra dense foreste di pini che emanano un intenso e gradito profumo di resina e formano colle loro foglie e coi loro fiori caduti al suolo un soffice tappeto. Qua



MONTALVERT, IL MARE DI GHIACCIO E LES GRANDS JORASSES.

e là sonvi dei *châlets*, o ricoveri, da cui escono al vostro passaggio donne e bambini per invitarvi a riposare e a prendere una tazza di latte o un *petit cognac*, secondochè vi ritengono inglese o tedesco oppure francese. Io mi trovavo ora avvolto in densa nebbia, ora flagellato dalla pioggia. Escendo dai boschi, quando si squarciavano le nubi che mi contornavano o stavano al disotto di me, scorgevo la valle di Chamonix, triste, piangente, ma pur sempre interessante col suo tappeto color verde dalle varie gradazioni e sfumature e colle sue creste sideree.

Mi trovavo non molto discosto dalla metà allorchè, come se provenisse da pochi passi da me, udii un rumore, uno schianto formidabile che pareva provocato dal rotolamento e dai rimbalzi di un corpo duro in una valle rocciosa. Ci voltammo atterriti, io e i due escursionisti che mi erano vicini, ma nulla vedemmo: il fenomeno avveniva in una valle laterale che si occultava ai nostri occhi. — Che sia una persona che abbia perduto la tramontana e sia caduta nell'abisso? mi disse uno di essi in perfetto accento parigino. — Impossibile, risposi io, perchè dovrebbe essere una persona di pietra o di ghiaccio durissimo. Guar-

diamo piuttosto se la valanga o la frana, poichè non ad altro devesi attribuire un tale fracasso, non abbia per sfortuna colpito esseri umani. — Ritornammo sui nostri passi: nulla. Evidentemente la frana o la valanga si staccò dalle morene o dal ghiacciaio che ci sovrastavano e scomparve fulminea nei burroni senza lasciare di sè visibile traccia.

È un fenomeno questo delle valanghe, le delle frane che si produce non di rado nelle alte montagne; in generale, esso è meno avvertito e ci impressiona assai meno perchè si svolge assai distante da noi. Quelle gigantesche masse rocciose e quegli enormi ghiacciai che sembrano immobili ed eterni, sono invece in continuo movimento ed evoluzione: vivono come noi, e, come noi, mutano fisionomia, aspetto ed atteggiamento e hanno fremiti, palpiti e scatti nervosi!

Ancora pochi passi ed ecco apparire al nostro sguardo il grande albergo di Montalvert, a 2000 m. circa sul livello del mare, circondato da escursionisti, guide, muli e mulattieri; lo raggiungemmo e subito ci si presentò dinanzi la *mer de glace*. Oh meraviglia! benchè la pioggia continui implacabile.

E che diverrà esso, palpitando ed estasiandosi sotto gli amplessi del sole? Non io tenterò di descriverlo, chè per questo occorrerebbe il verso scultorio del Carducci o la prosa suggestiva ed alata del De Amicis. Noterò soltanto che se per la tinta azzurrognola e pei cavalloni e le increspature merita che lo si assimili ad un mare burrascoso che il gelo abbia istantaneamente irrigidito, esso evoca il lago pei contorni montuosi che, chiudendolo quasi da ogni lato, gli negano quel senso dell'indefinito e direi quasi dell'infinito che si sposa al mare. Accostandovisi si scorgono nettamente le tre forme dell'acqua segnalate dal Tyndall: in alto la bianca neve sciolta e farinosa; più basso il cosiddetto *névé* o nevischio, e cioè una massa di neve semifusa, porosa e impastata con acqua; in fondo infine uno strato di ghiaccio compatto, trasparente e di bellissimo azzurro. Il tutto costituisce una massa compatta e alquanto plastica che sotto il proprio peso

viaggia come un fiume di cera molle, discendendo per le gole delle montagne, screpolandosi e rammarginandosi. Nè deve sorprenderci che il ghiaccio, in apparenza solido e duro, possa divenire plastico sotto le enormi pressioni cui viene sottoposto: non acquista forse plasticità per assumere forme e dimensioni diverse lo stesso durissimo acciaio che venga fatto passare attraverso ad una filiera?

Ritornando verso Chamonix era buio e pioveva ancora. Il villaggio appariva in una luce diffusa prodotta dalle lampade elettriche delle vie e degli alberghi. In quell'energia luminosa che mi attraeva a sè come un moscherino, io scorgevo l'energia di quel ghiacciaio che avevo testè ammirato con tanta emozione ed esaltazione e pensavo che esso non soltanto allietava i nostri occhi, non soltanto destava in noi quella meraviglia e quelle emozioni che non pure le più eccelse opere artistiche del pennello e dello scalpello possono procurarci, ma è inoltre



LE AGUGLIE DEL PLAN, DI BLAITIÈRE, DEI CUARMOZ E DI GREPON.

(Fot. Wehrli.)



per noi sorgente di luce e di calore. Il ghiacciaio, oh prodigio! per l'opera dell'uomo, che seppe renderlo schiavo, si trasforma in fuoco.

\* \*

Il ghiacciaio *des Bossons* è poco discosto da Chamonix e, come fu già notato, lambisce quasi

tastiche forme che assume da ogni lato la massa di ghiaccio, rumoreggiano cascate e schizzano flussi di limpido argento. Alla bocca della grotta gli oggetti appaiono per chi sta all'interno tinti in pallido rosa. Per contrasto la faccia di esso osservatore, illuminata da quella luce fredda e scolorata, sembra cadaverica.



ARGENTIÈRE E IL MONTE BIANCO

(Fot. Wehrli).

la ferrovia elettrica, tanto che con poca fatica si caricano su carri di essa ferrovia i blocchi di ghiaccio che vengono staccati per essere trasportati al piano e in particolare alla città di Lione. È questa della fornitura della refrigerazione a domicilio un'altra e non indifferente benemerita del ghiacciaio.

Degno di essere visitato e attraversato è certamente tale ghiacciaio al pari di quello di Montalvert. Nè devesi tralasciare di percorrere la grotta che vi fu praticata per la lunghezza di circa 80 metri. Essa è una catacomba, ma una catacomba di cristallo, di stalattiti e di zaffiro: sotto il riflesso delle fiaccole tutto luce intorno ai visitatori e tra le fan-

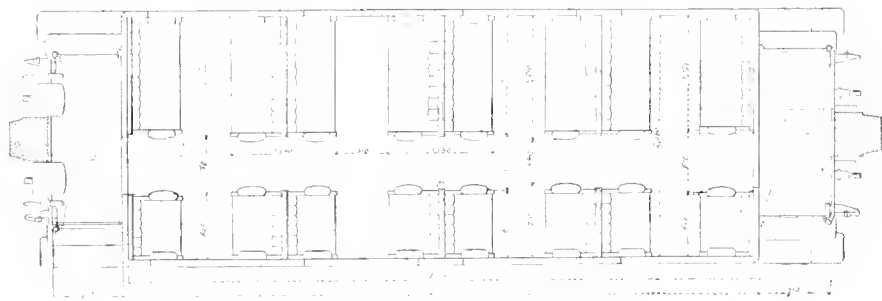
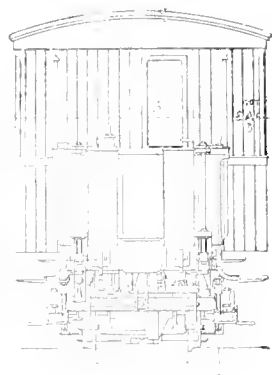
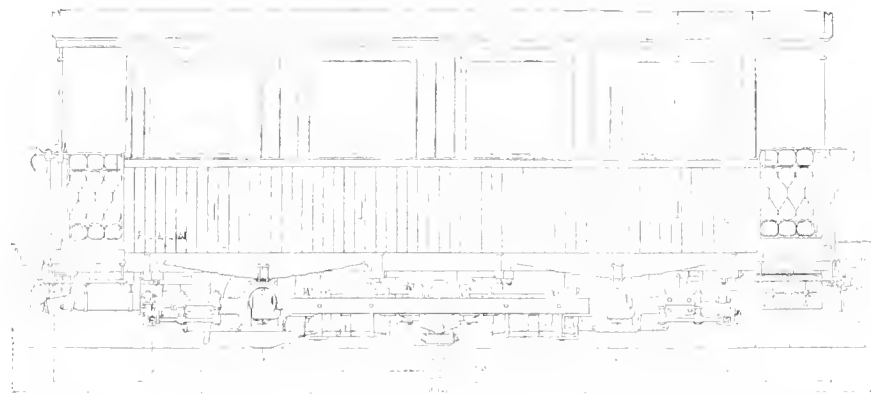
\* \*

Non descriverò, perchè dovrei ripetere sino alla sazietà ed alla noia i soliti aggettivi di *bello, splendido, superbo*, altre escursioni che si possono fare da Chamonix. Fra queste una delle più interessanti è certamente quella del Brévent, sommità tra le più elevate delle Aiguilles-Rouges. La sua cima è nuda e a picco dal lato di Chamonix: da là si distingue nettamente il Monte Bianco in tutti i suoi atteggiamenti e si possono persino seguire col cannocchiale gli ascensionisti che ne percorrono i fianchi: l'occhio vi domina tutta la valle di Chamonix e le



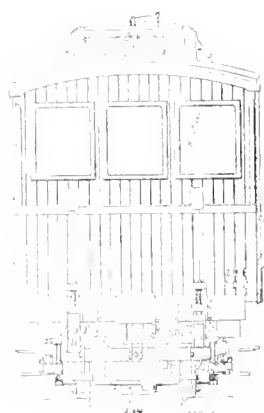
LE BRÉVENT - VEDUTA VERSO SALLANCHES E LA VALLE DELL'ARVE.

(Fot. Wehrli).



### VEETTURA AUTOMOTRICE DI PRIMA CLASSE

(Posti interni N. 24 — esterni 8 — Peso (vuota) tonnellate 19,500).



### BAGAGLIAIO AUTOMOTORE

(Peso vuoto, tonnellate 21 — carico, tonnellate 24).

sommità che la inquadrano, dal colle di Balme alle ultime cime della valle di Montjoie. Un'altra ascensione pure assai interessante è quella alla Flegère, che offre quasi la stessa vista come il Brévent sul Monte Bianco; vi si vede inoltre il ghiacciaio di Argentière, e vi si trova il punto di vista più favorevole pel colle di Balme, del quale si scorgono distintamente il cammino sinuoso ed i piccoli corsi d'acqua che si riuniscono per formare l'Arve.

Le illustrazioni che accompagnano questo articolo, meglio di ogni ulteriore parola, potranno dare un'idea delle supreme bellezze dell'Alta Savoia.

\* \*

Nel rimpatriare ripassai per Aix-Les-Bains ed ivi mi trattenni qualche ora per attendere l'ultimo treno notturno. Quale mutamento di scena rispetto al mio precedente passaggio! Le vie erano sfarzosamente illuminate e percorse da una folla variopinta e rumorosa: torrenti di luce sprigionantisi da vetrata opalescenti, *feux de Venise* e policromi fuochi di artificio, ora sibilanti e ora tuonanti e scoppiettanti, davano un carattere fantastico e direi quasi magico alla città del piacere. Qua e là marsine e sparati bianchi, con passo affrettato, annunciavano gli imminenti galanti convegni nei saloni e nei *cabinets particuliers*. Diane cacciatrix dai capelli indorati coll'acqua ossigenata, dalle sopracciglia annerite colla matita e che invano cercarono di mascherare colla cipria, col belletto e con altri artifici le rughe del

volto e la floscezza del seno, lanciavano al passante dall'aspetto facoltoso languide occhiate e gli bisbigliavano all'orecchio lubrici inviti. Presso i principali caffè, musicisti e cantanti con brache di seta nera e marsina rossa si sforzavano di esilarare gli avventori con gioconde e licenziose sonate e canzoni. Mi avvicinai alla *Villa des fleurs* e dalla grande vetrata del vestibolo sfarzosamente illuminato vi scorsi delle signore in serici abiti scollati, adorne di fiori, perle e diamanti e circonfuse da una luce fosforescente che dava loro l'aspetto e l'incanto della fata. Di che cosa discorrevano tra di esse e coi loro attillati cavalieri nell'interatto? Facevano della maldicenza a carico delle loro amiche o dileggiavano le loro rivali e i loro spasimanti? Oppure si scambiavano le loro impressioni intorno al forte lavoro del Mirbeau: *Les affaires sont les affaires*, che appunto si stava rappresentando e che non pochi spettatori avrà flagellato a sangue?

Il tempo stringeva: partii. E sdraiato nel treno lampo che mi riconduceva in Italia riflettei a lungo intorno al vivo contrasto tra la vita semplice, forte, rude e primitiva dell'uomo dei monti che è sempre in diretto contatto colla natura e colle sue più grandiose manifestazioni ed è spesso in lotta contro di essa, e quella artificiosa, complessa, convenzionale, affannosa, che preme sull'uomo del piano, ed esclamai: Excelsior! Excelsior!

P. VFLERO.

## NECROLOGIO.

**Ajolfi (Elia).** — Nato ventisette anni fa a Bergamo, Elia Ajolfi era venuto giovanetto a Milano ed era entrato nello studio di scultura di Paolo Troubetzkoy. Costui, che l'aveva preso subito a benvolere per la bontà ingenua e gioconda del carattere, rimase, dopo breve tempo, sorpreso dalla vivacità d'ingegno e dalle rare attitudini che egli dimostrava nel riprodurre il vero nella creta con grazia disinvolta e con rara fedeltà al vero. Lo aiutò dunque com'egli seppe e poté nei primi passi nella carriera delle arti e lo iniziò a tutti i geniali segreti della sua plastica così efficacemente impressionistica. L'Ajolfi divenne, quindi, dopo qualche anno, il più fedele, il più diretto ed il più abile discepolo dello scultore italo-russo e nei suoi mi-



ELIA AJOLFI.



ELIA AJOLFI — SUL PRATO (GESSO).

muscoli ritratti maschili e femminili si ritrovava qualche cosa della genialità simpaticissima del maestro nel cogliere l'espressione speciale di una fisionomia e l'atteggiamento tipico di una persona.

L'influenza, però, del Troubetzkoy, se aveva giovato a bella prima al rapido sviluppo delle native attitudini del giovane bergamasco, ne ritardò, d'altra parte, per vari anni, lo sviluppo della particolare individualità artistica.

L'Ajolfi, del resto, non mostrava fretta di arrivare al grande successo ed alla larga notorietà e lavorava con coscienziosa perseveranza. Ma ecco che alfine riesce a mostrarsi finalmente libero da ogni influenza estranea in una soave figura di fanciullina seduta sul prato, deliziosa nella spontaneità della posa e nella delicata grazia dell'espressione infantile, che è adesso esposta nella mostra di belle arti del Parco e che gli aveva ottenuto a voti unanimi il premio Tantardini, quando, per una fatalità crudelissima, un rapido malore lo assale e, malgrado la sua tempra robustissima, lo uccide a Lodi, proprio all'indomani del giorno in cui gli giungevano le 2500 lire del premio con tanto onore guadagnato! V. P.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Previati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Previati.

## Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute ?

Liquore ricostituente del sangue



## Nocera-Umbra

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

## Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 28.614.825



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

## CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.





MASSIM ROTH — « MATRONA HUNGARIAE » (MOSAICO).



# EMPORIUM

VOL. XXIV

AGOSTO 1906

N. 140

## L'ARTE DECORATIVA ALL' ESPOSIZIONE DI MILANO: LA SEZIONE UNGHERESE (\*).



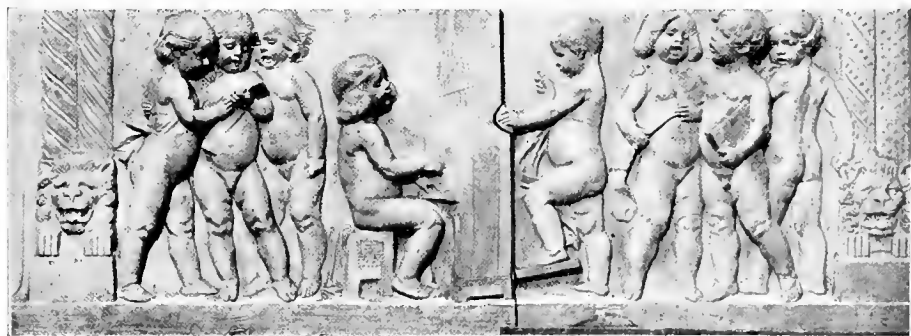
EL suo fasto un po' teatrale ma che assume quasi sempre aspetti di nobile vaghezza, la sezione ungherese si afferma qui a Milano, come già a Torino nel 1902 ed a Venezia

l'anno scorso, di un'originalità spiccatamente caratteristica e conquista di prim'occhio la simpatia ammirativa dei visitatori. E' che, nel fervido e sempre ribollente loro patriottismo, i magiari hanno voluto di proposito deliberato mantenersi fedeli alle vecchie tradizioni, sia aristocratiche sia popolari, del loro paese diletteissimo, ma, d'altra parte, hanno seguito, con ogni più attenta ed amorosa cura, il progressivo moderno rinnovamento decorativo e non hanno punto trascurato di assi-

milare, con risultati più o meno felici, tutto quanto in esso è sembrato rispondere all'indole peculiare della propria razza ed atto ad infondere nelle varie branche della loro arte applicata un vivificante sangue giovanile.

Mentre nei prodotti della novissima arte industriale viennese evidente si appalesa, come già altra volta ho avuto occasione di osservare, la tendenza agilmente ed accortamente assimilatrice, nella grande maggioranza invece di quelli unghere-

(\*) Al primo mattino del 3 agosto la furia devastatrice del fuoco distruggeva, insieme con l'intero padiglione dell'arte decorativa italiana, la mirabile sezione ungherese, destando il più vivo cordoglio nei profani per l'inesorabilità tragica del caso e negli intenditori e negli amatori d'arte pel raro valore estetico delle tante opere irrimediabilmente perdute.

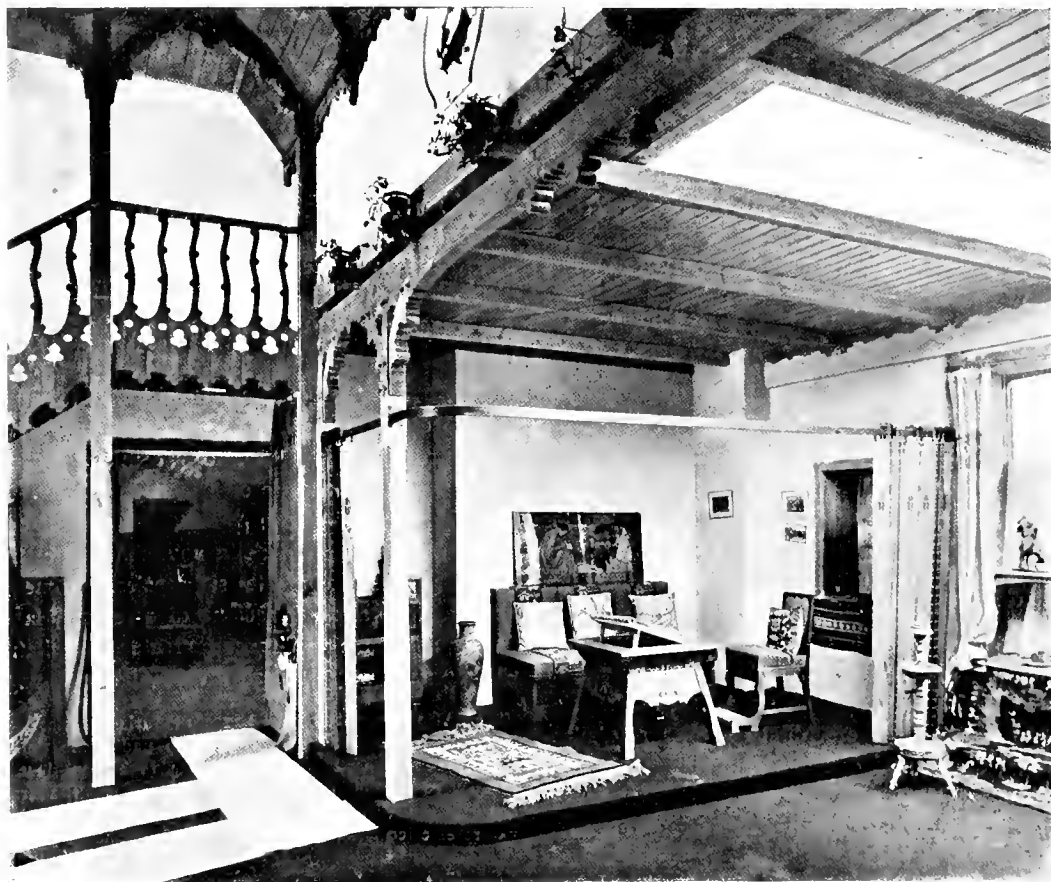


ÖDÖN TELCS — FREGIO DI PUTTINI CANORI NEL SALOTTINO DELLA MUSICA.

resi traspare il bisogno di lusso pomposo e talvolta perfino un po' barbarico che caratterizza i popoli di quella vasta regione al sud-ovest dell'Asia, doade, ora è un millennio, partivano gli antichi magiari per invadere, superati che ebbero

diversità d'indole e di tradizione di due razze, tenute insieme da interessi economici e da un compromesso politico.

Chi vivo conserva il ricordo dell'alquanto fasti-



SANDOR NAGY SALOTTO CON VERANDA.

i Carpazii, il bacino del Danubio e della Tisza.

Raffrontate un vaso di ceramica iridata di Zsolnay, un mosaico di Roth, una fibbia ageminata di Wisinger od un oggetto smaltato di Rappaport con un vassoio d'argento di Klinkosch, con un piccolo bronzo di Gurschner, con un pizzo di merletto eseguito su disegno di Herdlicka o con un porta-gioielli in cristallo rabescato d'oro del Lobmeyer e subito vi salterà agli occhi la profonda

dioso abbarbagliamento aureo, da cui si rimaneva colpiti al primo entrare nella sala che, ad accogliere le opere di pittura e di scultura del proprio paese, avevano ideata ed eseguita per la sesta mostra veneziana gli architetti Jambor e Balint, rimarrà gradevolmente sorpreso nel percorrere, penetrato che sia nell'atrio a mezzo-cerchio dell'odierna sezione ungherese, in cui troneggia una colossale statua della musica, il cortile vastissimo, con l'originale

benchè forse un po' ingombrante fontana delle anitre, poi l'altro cortile del cervo e le due piccole rotonde laterali. La nota vivace non manca ed è leggiadriamente rappresentata dall'alto zoccolo d'iridee mattonelle policrome, mentre la

liera una data commemorativa. Però la generale tinta chiarissima delle pareti e dei soffitti ed il fregio tenuamente argenteo e di così amabile grazia decorativa nel semplice intreccio di sottili spighe di grano dimostrano che il valentissimo



ALADÁR KÖRÖFŐI — SALA DA LAVORO

nota spiccatamente tradizionalistica è rappresentata così dalle colonnine scolpite di carattere spiccatamente arcaico, dalle fioriere di rame martellato, in cui ricompaiono metodicamente la stilizzata testa di toro ed altri vecchi motivi ornamentali suggeriti dai preziosi oggetti in oro del quinto e sesto secolo, che ammiransi a Vienna nel famoso tesoro di Attila, e dalle sagome di snello aspetto rusticano degli sgabelli, con incisa sulla spal-

scultore Géza Maróthi ha compreso, con fine accorgimento, quanto giovevole potesse riuscire all'effetto totale di vaste sale destinate ad una mostra straniera l'accordare il tradizionale bisogno di squillante brio cromatico con quella sobria amabilità aristocratica di rilievi e di tinte in cui oggidì è finora maestro insuperato lo svedese Ferdinand Boberg. Lo stesso carattere d'attraente e signorile eleganza presenta il delizioso salottino

della musica, dai mobili di quercia di un bel grigio disegnato dal Maróthi e dai giocondi gruppi in bassorilievo inargentato di puttini canori e musicisti plasmati dal Telcs, che ha scolpito, con rara vigoria di espressione, anche la bella testa marmorea

mestica ». Il Faragó, che, insieme col Maróthi, è colui che ha maggiormente contribuito, mercè la quantità e sopra tutto la qualità del proprio lavoro, alla buona riuscita artistica della così pregevole e così interessante sezione ungherese, ha ideata altresì la



ALADAR KÖRÖSFÖI — SALA DA PRANZO.

di Beethoven, che si erge sulla soglia come il dio tutelare del luogo.

Dalla tipica ornamentazione gaiamente chiassosa delle contadinesche case di legno della Transilvania ha attinta l'ispirazione primiera per la vasta sala un po' bizzarra e forse anche un po' grossolana in qualche figurazione ma non punto sgradevole nel complesso, in cui sono radunati gli svariati prodotti della Società dell'Industria Do-

semplice ma garbata decorazione della sala delle

Scuole Pratiche d'Arte Industriale », con un caminetto in ceramica ed un orologio in metallo sulla parete centrale, ed ha fatto eseguire su suoi disegni e sotto l'immediata sua sorveglianza alcuni armadii in legno colorito e dalle luccicanti borchie metalliche di costruzione un po' troppo massiccia forse, ma di sagoma abbastanza originale e piacevole allo sguardo.

Fra gli arredi di stanze, quali di lusso e

quali economici, sono da ricordare con speciale lode una sala da pranzo ed un salotto con veranda di Sándor Nagy ed un'altra sala da pranzo di Aladár Körösfői, in cui osservansi simpatiche interpretazioni ed accorte trasformazioni di antichi

eseguite tutte con non comune perizia tecnica da uno stuolo di valenti artigiani.

\* \*

L'oreficeria e lo smalto hanno in Ungheria tra-



SANDOR NAGY — SALA DA PRANZO.

e caratteristici tipi di mobili rustici; la camera per bambini, disegnata con tanta fantasiosa grazia dalla pittrice Maria Undi ed eseguita dagli ebanisti Lindner padre e figlio; la sala da lavoro e la sala di ricevimento pel palazzo del ministero del Culto e dell'Istruzione Pubblica di Budapest, opera la prima del già nominato Körösfői e la seconda di Paul Horti, e poi ancora due sale da pranzo del Vigand ed una camera del Menyhért,

dizioni antichissime, giacchè si propagarono fino dal decimo secolo, contemporaneamente al Cristianesimo, al cui servizio essi si posero molto di sovente, per poi ottenere il massimo loro splendore fra il decimoquarto e decimoquinto secolo. E' naturale quindi che, nell'assai recente risveglio che in quel paese hanno avuto così le arti pure, che noi altri italiani abbiamo appreso a conoscere ed a stimare nelle tre più recenti mostre veneziane,

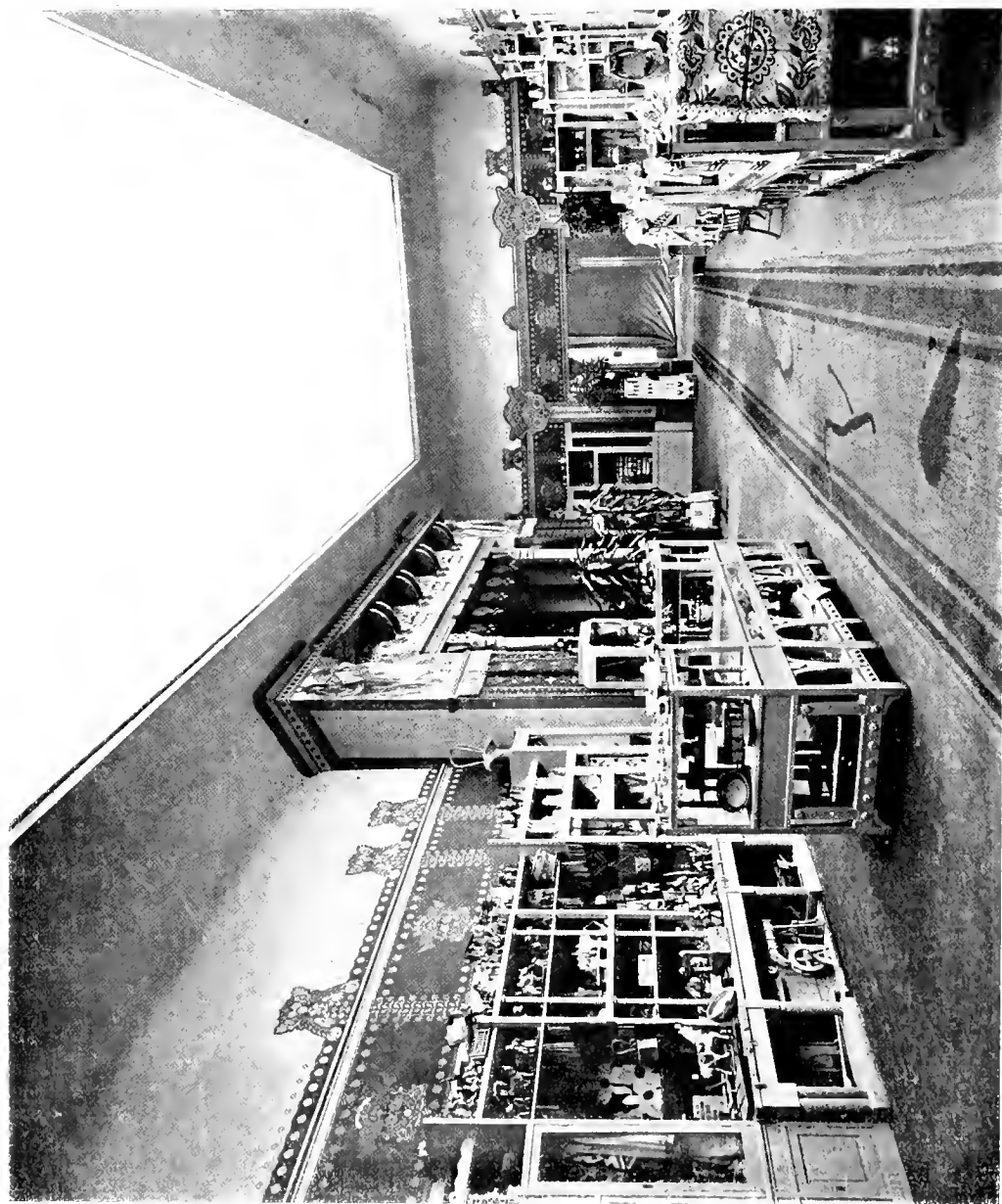


GÉZA MARÓTHI — MOBILI DEL SALOTTINO DELLA MUSICA



GÉZA MARÓTHI — IL GENIO DELLA MUSICA.





SALA DELL' INDUSTRIA DOMESTICA.



SALA DELLE CERAMICHE DI VILMES ZSOLNAY DI PÉCS.

come le arti applicate, presentatesi a noi, con sempre maggiore larghezza ed in sempre più evidente progresso, a Torino nel 1902, a Venezia nel 1905 ed adesso a Milano, si cerchi innanzi tutto di rinnovare queste due branche, quasi sempre unite insieme, d'industria artistica, le quali posseggono

di semplici variopinti pezzetti di vetro, del Wisinger di Budapest. Convengo che ai nostri occhi latini quell'ornamentazione sovraccarica, quella policromia chiassosa, quell'eccessivo luccichio cristallino appaiono di una esuberanza enfatica e di un gusto non molto delicato, ma non devesi dimenti-



ÖDÖN FARAGÓ — CAMINETTO CON OROLOGIO.

gono un passato glorioso ed hanno lasciato, nelle chiese, nei musei e nelle collezioni private, più di un capolavoro, sia sotto forma di croce, di ciborio o di reliquario, sia sotto quella di monile o di armatura.

Fra tutti gli oggetti preziosi smaltati, esposti nella sezione ungherese, i più caratteristici sono di sicuro le coppe, le fiale e le fibbie, con incrostazioni di turchesi, di rubini, di smeraldi e talvolta

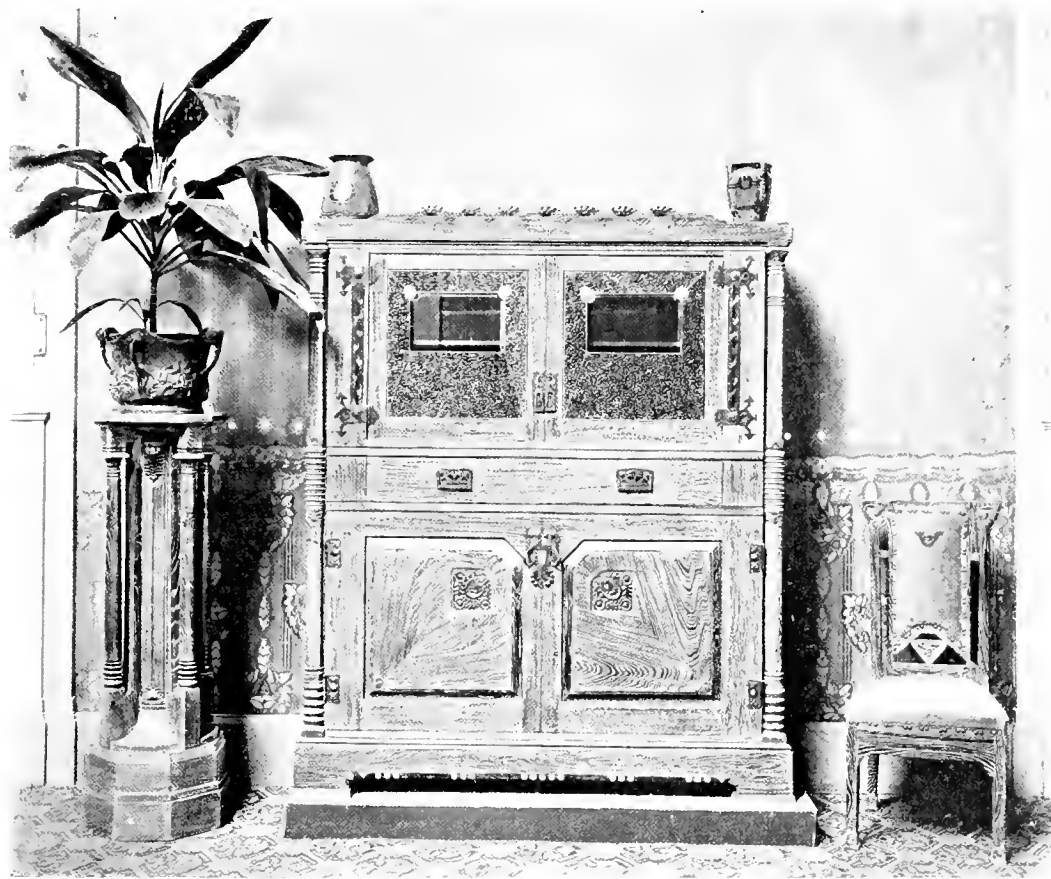
care che essi sono creati per un popolo d'origine orientale e che, anche ai nostri giorni, ama abbigliarsi, sempre che la condizione di contadino, di militare, di attore o di violinista lo permetta, di stoffe di colori accesi, fastosamente ricamate d'oro e di argento.

Io però, al Wisinger ed agli altri, che, con meno sovrabbondante varietà di forme e con bravura forse minore ma sempre eccellente, hanno eseguito per la

odierna mostra milanese una sceltissima collezione di fermagli, pendagli e catenine, in cui manifestasi la varia e sapiente tecnica di oreficeria, che ha reso, nei secoli passati, celebri i loro compatriotti, non saprei non preferire i vasetti di aristocratico e squisito lavoro di smalto del Rappaport, la cui

troppo spiccato il carattere mercantile, la genialità artistica di un vero ed originale maestro si afferma nei tre mosaici, dalle larghe cornici incastonate di cristalli variopinti, che Massim Roth ha esposto nella sala della fontana delle anitre.

In quanto alle ceramiche, la cui collezione nelle

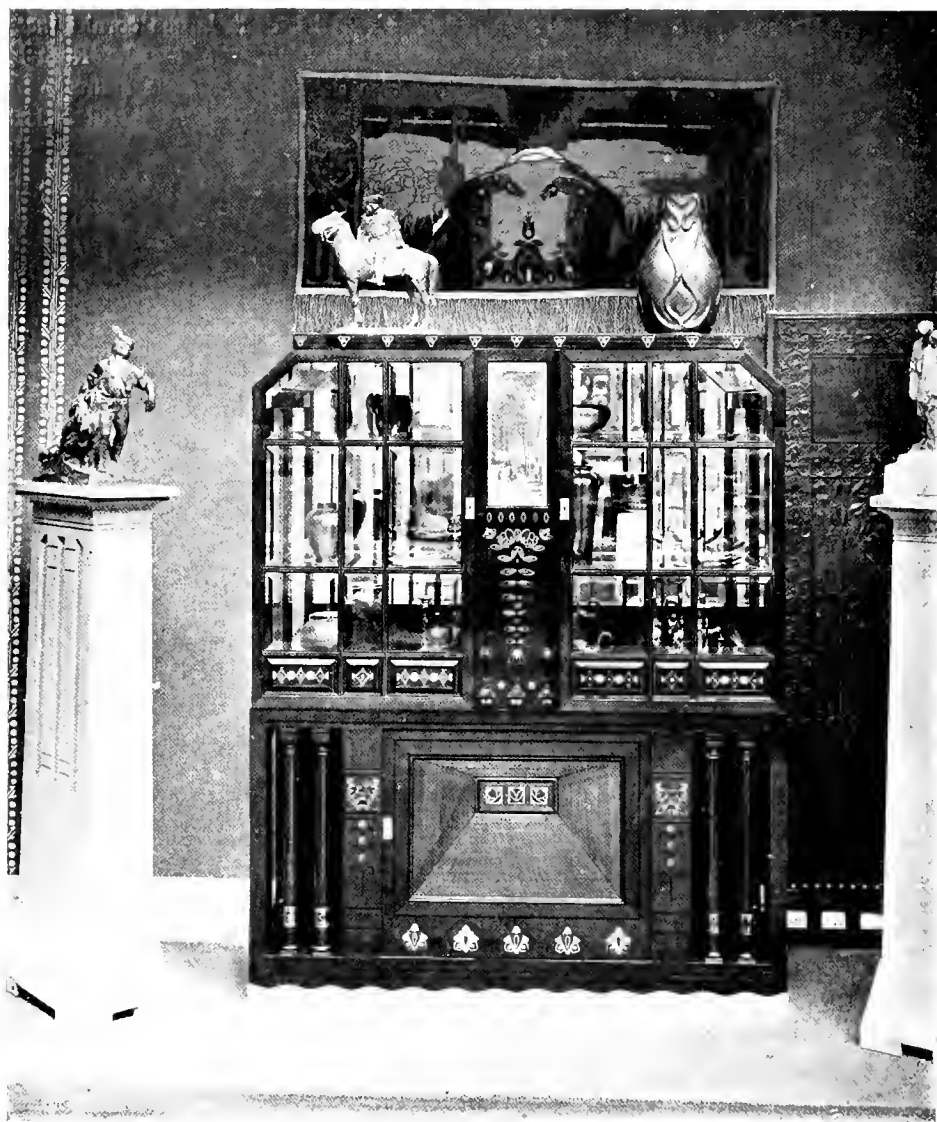


ODON FARAGÓ -- STIPO, SEDIA E PIEDISTALLO.

fama, del resto, in tale genere delicato, può ben dirsi che sia già da tempo divenuta europea.

Il mosaico ed i lavori in cuoio intagliato e dipinto: ecco due altri rami di arte decorativa che hanno prosperato nel passato in Ungheria e nei quali si tenta adesso di raggiungere di nuovo la antica eccellenza, pure piegandola alle esigenze estetiche dei nostri tempi. Se nella maggior parte degli oggetti in pelle mandati a Milano appare

sale dell'Ungheria è oltremodo abbondante, oltre alle ruvide ed alquanto grossolane terraglie popolari ed oltre a quelle assai lodevoli per sobria colorazione, semplice sagoma e discreta decorazione stilizzata che vengono eseguite nelle governative o provinciali scuole d'arte industriale, sono da segnalare i vasi ed i vassoi delle più diverse dimensioni della manifattura di Vilmes Zsolnay, la quale, incoraggiata dal favore che il pubblico mostra di



ÖDÖN FARAGÓ — ARMADIO.

avere per le sue abili e fortunate applicazioni degli antichi e gloriosi lucidi metallici di Gubbio, ha preso, in meno di tre lustri, un incremento straordinario, facendo progressi tecnici ed artistici davvero mirabili. Forse a più d'uno alcune violenze cromatiche ed alcuni luccicori esasperati di essi possono riuscire non del tutto graditi, ma è indubitabile che presentano una spiccata nota di gio-

conda originalità, la quale abbastanza di sovente è accresciuta dalla novità strana delle foggie, di modo che riesce impossibile di confonderli coi prodotti di qualsiasi altra officina ceramica, cosa che ha la sua parte di merito in mezzo all'odierno lavoro d'imitazione più o meno accorto e più o meno ben nascosto.

Senza attardarmi su molti oggetti, che, come il

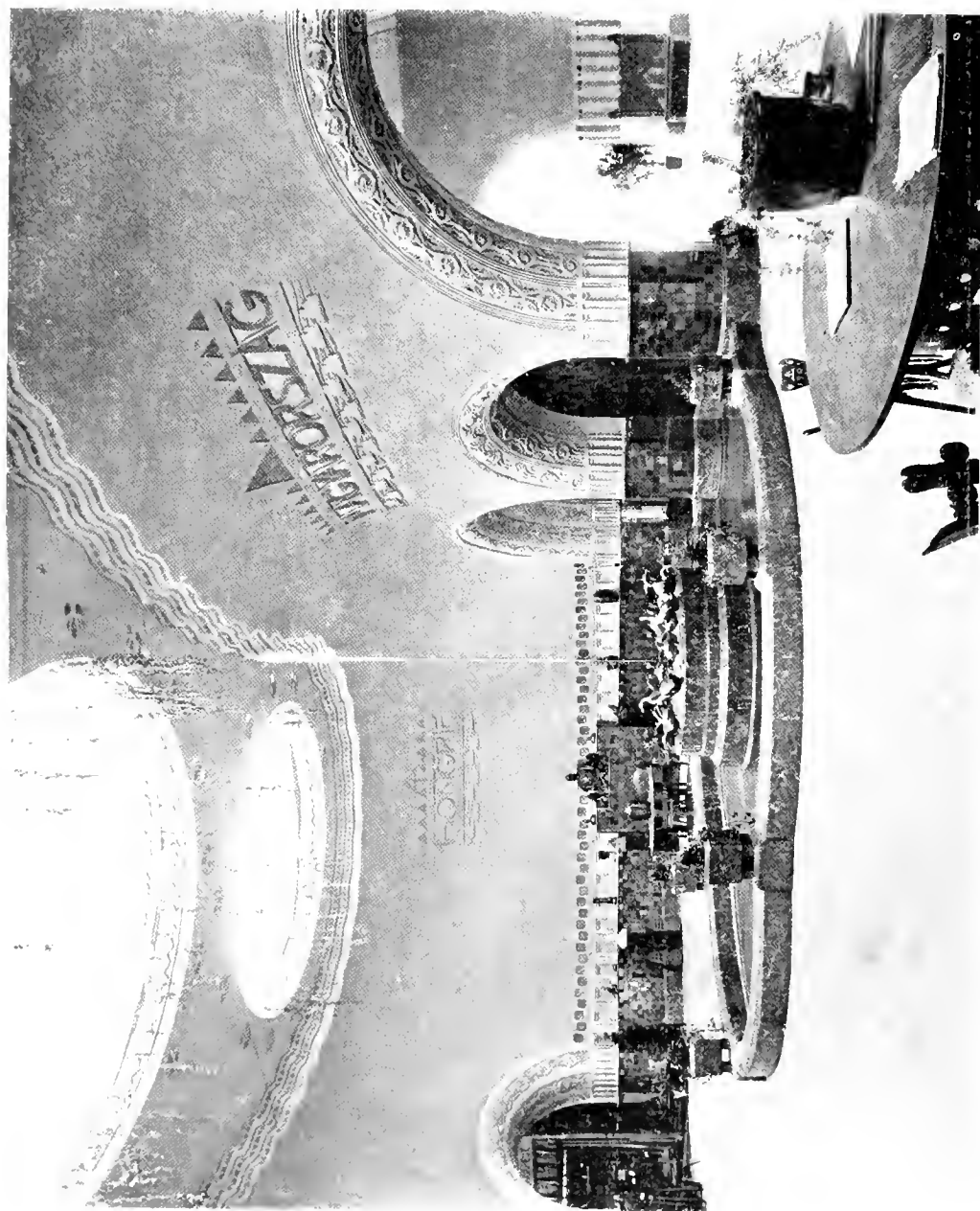


GÉZA MARÓTHI — PICCOLA ROTONDA.

maggior numero di quelli in pelle, possono ostentare una certa pretesa estetica, ma in cui l'aspetto industriale troppo sopravanza e bene spesso elimina quasi del tutto l'elemento artistico e contentandomi di additare soltanto all'attenzione dei miei lettori le statuette in bronzo del Ligeti, le figurine in terracotta e le sculture in marmo od in legno del Telcs, le medaglie e le targhette di Ö. Beck e di Maróthi e

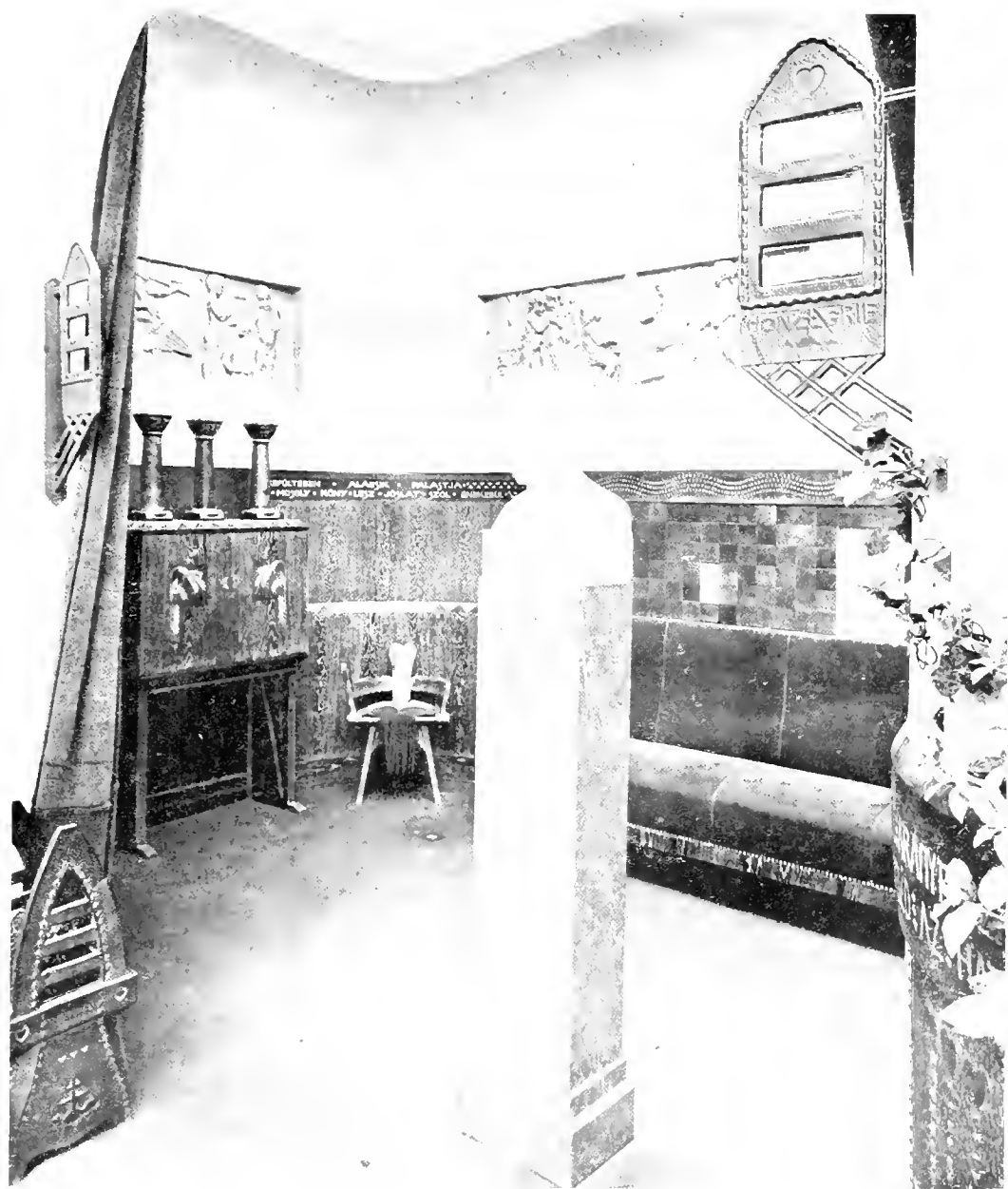
le litografie di Olgyai, di Rippl-Ronai e di Cornelia Paczka, che abbiamo già ammirate e che avremo in futuro campo di ammirare con maggiore agio in esposizioni italiane d'arte pura, io dirò una parola di speciale e di viva simpatia per la preziosa scelta di merletti delicatissimi e di pittoreschi ricami esposti dalla « Società Anonima Ungherese di Commercio » e da altre minori società, quali





GÉZA MARÓTHI — SALA DELLA FONTANA DELLE ANITRE.









CORTILE DEL CERVO CON IN FONDO LA FONTANA DELLE ANITRE.



GÉZA MARÓTHI — CORTILE DEL CERVO.

governative e quali private, che, già da vari anni, si sono proposte, con risultati davvero brillanti, di promuovere, guidare ed incoraggiare nei migliori modi l'industria domestica su motivi di spiccato tipo nazionale, servendosi spesso dell'operosità industriosa e paziente di semplici contadine per effettuare col refe o con la seta i disegni di sapore tradizionalistico di ornati di vaglia, quali ad esempio il Bálint od il Dekáni.

Anche negli arazzi, di cui specialmente bello parmi quello del Belmonte su disegno del Körösfői, nei tappeti, di cui ho ritrovato qui a Milano, con vivo piacere degli occhi, uno del Vaszany già visto a Torino nel 1902, e nei tessuti troviamo, in questa tanto varia, ricca ed attraente sezione, lavori di pregio non comune.

Ora, per rendersi ben conto e per ispiegarsi lo sviluppo così largo e così prospero che l'arte decorativa ha fatto in un abbastanza breve giro di anni ed in seguito ad un lungo periodo di letargo presso i magiari, nulla può giovare meglio dell'esaminare le tre vaste sale, in cui sono esposti i lavori delle scuole governative dell'Ungheria. Passando in rivista, con sguardo intento ed alquanto esperto, i modelli ed i saggi svariatiissimi, che, in pittura, in plastica ed in ogni materia suscettibile di assumere aspetto o di accogliere impronta d'arte, si eseguono in tali scuole da maestri e da allievi, non stentiamo a comprendere come e perchè i magiari, dopo un primo periodo di ricerche ansiose e di

tentativi incerti, che ora li allontanavano eccessivamente dalle tendenze native e tradizionali ed ora li sospingevano ad esagerarle fin troppo, essi abbiano oggidì ritrovato quasi del tutto l'equilibrio estetico; come e perchè, sorrisi già dal successo nei loro sforzi sempre più coscienziosi e chiaro-veggenti per riunire l'utile al bello e per accordare con giusta misura le lezioni del passato e le inclinazioni della propria razza con le cosmopolite esigenze rinnovatrici dell'epoca moderna, si giudichino a buon diritto chiamati ad occupare un

posto d'onore nell'attuale risveglio dell'arte decorativa.

I governanti del vicino impero austro-ungarico hanno, senza dubbio, molti difetti e di molte colpe si può loro muovere rimprovero, ma bisogna pure riconoscere, per debito di giustizia, che vi è stato più di uno tra essi il quale ha preso a cuore, con singolare impegno, lo sviluppo e l'incremento delle arti, sia di quelle maggiori sia delle così dette minori, non isdegnando d'incoraggiare i rinnovatori, fino al punto che un ministro illumi-



J. VASZARY - TAPPETO.

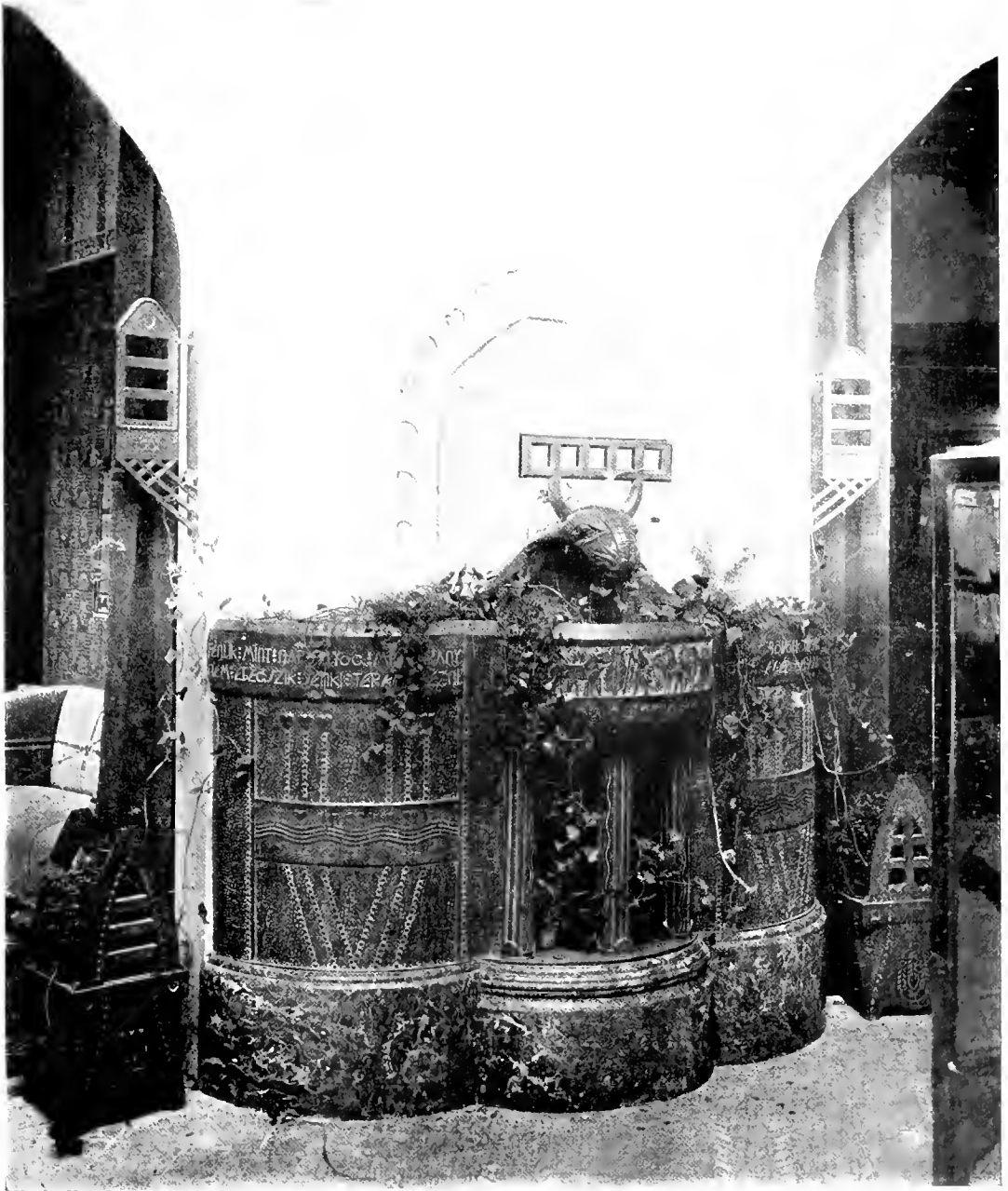


MIKLO LIGETI — STATUA DELL' « ANONIMO CRONISTA »

nato e coraggioso osava affermare, otto o dieci anni fa, nel primo articolo dello statuto di una delle più importanti scuole d'arte e d'industria l'obbligo di *sorvegliare dappresso e seguire con cura il progresso e lo sviluppo del gusto tanto*

*nell'arte pura quanto nell'arte applicata, i quali menano ai nuovi stili ed alle nuove scoperte per ogni direzione.*

Un governo che, in materia d'arte, schierasi decisamente coi rivoluzionarii contro i reazionarii



GÉZA MARÓTHI — FONTANIONI IN RAME SBALZATO.

è tale prodigio che io non trovo nel vocabolario parole sufficienti a glorificarlo, tanto più che l'appoggio dato da esso al nuovo indirizzo non è

stato soltanto a parole ma eziandio coi fatti, siccome lo dimostrano gli otto e più milioni di corone che spende ogni anno per sussidiare le nu-



merose scuole, sparse per tutto l'impero austro-ungarico, nelle quali s'impartisce l'insegnamento teorico e pratico delle varie branche dell'arte decorativa.

Come non ripensare, per spontaneo raffronto mentale, con profonda tristezza allo stato mise-

rando delle scuole e delle officine dei nostri musei d'arte industriale, di cui neppure uno ha osato di esporre qui a Milano, come non aveva osato farlo a Torino quattro anni fa?

VITTORIO PICA.



MIKLÓS LIGETI — RITRATTO DELLA SIGNORA GRÜNWARD (BRONZO).

## ARTI E MESTIERI DELLA VECCHIA VENEZIA.



VENDITORE D'ESCA E D'ACCIARINI.

«Dal libro « Le Arti che vanno per via, incise da Gaetano Zompini », Venezia, 1783».



El magazzini del Palazzo Ducale, fra molti quadri di poco o ninn valore, ricoperti di polvere, vi erano alcuni quadretti, che rozzamente rappresentano alcune arti veneziane e furono non ha guari tolti dall'oscuro luogo ove si trovavano e appesi alle pareti di una stanzetta del Museo Archeologico nello stesso Palazzo. Le Arti veneziane, chiuse in confraternite, si radunavano o in luoghi appositi o intorno ad un altare di qualche chiesa, per lo più dedicato al Santo loro protettore. Le tavolette, di cui ora parliamo, e che sono quasi tutte del secolo XVIII, doveano essere una specie d'insegna delle varie Arti, che si esponeva nelle

chiese in quei giorni che i membri delle confraternite si raccoglievano per qualche solennità religiosa. E anche dopo che le Consorterie delle Arti furono disciolte da Napoleone, quei quadretti rimasero nelle chiese fino al giorno in cui passarono al Demanio, che li depositò nei magazzini del Palazzo Ducale. Non hanno alcun pregio artistico, ma sono curiosi per la storia del costume e per le memorie che destano.

Erano ormai lontani i tempi, in cui le Arti prosperose e fiorenti ornavano gli oratori e le magnifiche sale delle loro Scuole coi quadri dei Bellini, del Carpaccio, di Tiziano! Veramente nelle Confraternite delle Arti potè espandersi e vigoreggiare l'operosità popolare, che, esclusa dalla vita politica, si volse tutta a far prospera e ricca la patria col lavoro e coll'industria. Coteste Confraternite dal greco vocabolo *σχολή*, che vuol dire associazione, si chiamarono anticamente *Scholae*, e tal voce significò anche il luogo ove si radunavano le associazioni di operai, sotto il patrocinio di un Santo.

Verano tre specie di Scuole: quelle di *devozione* unite con intendimenti religiosi; quelle di operai stranieri che sceglievano a patrono il santo più venerato nel loro paese, come san Tritone per gli Schiavoni; quelle delle Arti paesane che s'intitolavano da un santo che avea esercitato il loro mestiere, come sant'Aniano per i calzolai. Lo statuto delle Associazioni, chiamato dapprima *capitulare*, *ordo*, *ordinamenta*, e poi *mariegola* ossia *matricola*, dichiarava gli obblighi e le norme delle Arti, che, protette dal Governo, andarono chiudendosi in una specie di aristocrazia. Vietato l'esercizio dell'arte a chi non fosse iscritto sulla *matricola*; l'operaio prima di diventare maestro dovea assoggettarsi alle *prove* o agli esami, dopo aver passato alcuni anni come garzone e come lavorante. I fratelli delle Arti, il cui numero era indeterminato, si raccoglievano nella sala (*albergo*) delle Scuole per deliberare intorno ai loro interessi, e per eleggere i loro capi, chiamati *gastaldi* o *bancali*.

V'erano cinque Scuole di devozione, che per le loro ricchezze e la loro importanza si chiamarono *Grandi* e furono: Santa Maria della Carità, San Giovanni Evangelista, Santa Maria della Misericordia, San Marco, San Rocco e San Teodoro. Per

Scuola di Sant'Orsola, fondata, l'anno 1300, accanto al tempio dei Santi Giovanni e Paolo, in onore della martire di Colonia e delle sue undicimila compagne, crebbe a poco a poco in prosperità tanto da potere nel 1488 deliberare che il suo



ARTE DEGLI OREFICI E GIOIELLIERI, ECC.

(Venezia, Museo Archeologico del Palazzo Ducale).

loro opera Venezia s'abbellì di cospicui edifizî, quali le Scuole di San Marco e di San Giovanni Evangelista, mirabili architetture lombardesche; di San Rocco, dovuta alle seste di Bartolomeo Bon e di Antonio Scarpagnino; della Misericordia, costruita dal Sansovino. Numerose poi le Scuole minori, composte delle varie comunità d'arti e mestieri, e avevano anch'esse i loro edifizî, o almeno, come s'è detto, un altare in qualche chiesa. Così la modesta

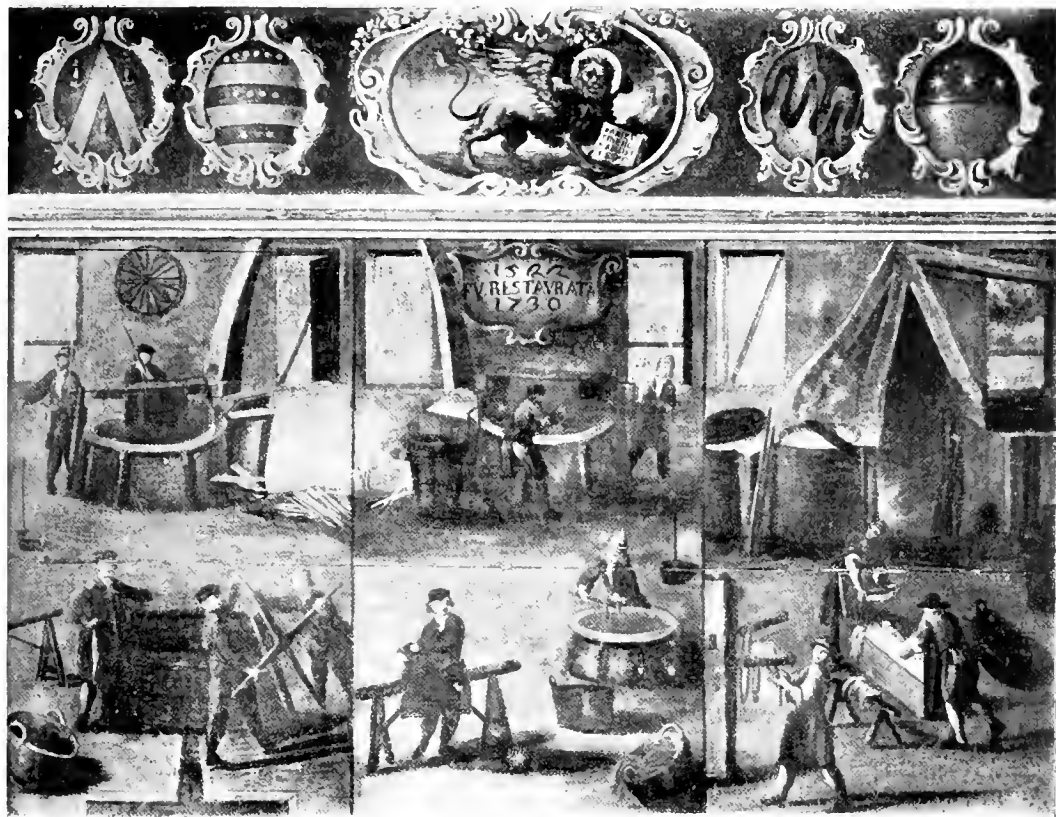
oratorio fosse decorato coi *teleri* *de la istoria de madona Santa Orsola*. E i *teleri* furono dipinti da Vettor Carpaccio, che compose un poema di evidenza, di magnificenza, di grazia e di pietà nei quadri narranti la vita e il martirio della Santa.

Insieme con la potenza e la ricchezza di Venezia decadde anche le Arti, minacciate ed offese dalle nuove idee, dai nuovi bisogni, dai metodi nuovi.

Nè i privilegi che ad esse continuava ad accordare

il Governo, potevano infonder loro una nuova vita. Nel 1773 intorno alla condizione delle industrie l'Inquisitorato alle Arti istituiva un'inchiesta, che mostra, come meglio non si potrebbe, il decadimento di Venezia industriale. Per ciascun'arte si proponevano alcuni quesiti, ai quali il *Gastaldo* o

Gli orefici raccolti nel 1300 in confraternita, composta di vari rami o *colonnelli*, scelsero a sede della loro Scuola un edificio a San Giovanni Elemosinario, ricostruito nel secolo XVI ed ornato dai dipinti di Sante Peranda e da una statua di bronzo di Girolamo Campagna. Nella chiesa di San Gio-



ARTE DEI TINTORI.

(Venezia, M. A. del P. D.).

capo della Consoerteria doveva rispondere.

Fra le varie industrie veneziane scegliamo quella degli orefici (*oresi*), un di fiorentissima, e le risposte che dal Capo di quell'Arte sono date al Magistrato, varranno, molto più che le nostre parole, a rappresentarci con semplice efficacia insieme con gli ordini e le norme, simili in tutte le confraternite, la storia della industria gentile dell'oro e il suo rapido decadimento.

vanni Elemosinario avevano anche un altare costruito sul disegno dello stesso Campagna, e la loro tomba nel pavimento.

Nella inchiesta del 1773 il Magistrato incomincia col chiedere quando gli orefici si siano costituiti in confraternita e il Gastaldo risponde:

« L'arte ebbe il di lei fortunato principio in questa Serenissima Metropoli sin dal decimoterzo secolo, e con tanto pubblico aggradimento, che

« fu sempre guardata con occhio di pubblica pa-  
 « terna carità, gelosia, premura per la di lei sus-  
 « sistenza et ampliazion, perchè in tutti li tempi  
 « conosciuta l'ornamento di questa città è deno-  
 « minata la feconda madre de profitti ».

Al quesito in che età siano ricevuti i garzoni e quanto tempo di *garzonato* sia necessario per diventare *capimaestri*, segue la risposta :

« il suo tempo solo a quel capo maestro, che lo  
 « riceve, quando per altro lo stesso capo maestro  
 « non condisca ch'andar possa a terminarlo  
 « sotto altro capo maestro, et il numero attuale  
 « di detti annotati garzoni ascendono al numero  
 « ben riguardevole di n. 190 ».

E alla richiesta quale sia il numero dei garzoni e dei lavoranti e quali prove abbiano a farsi per



ARTE DEI TESSITORI DI SETA.

(Venezia, M. A. del P. D.).

« Le persone, che in quest'arte s'iniziano in  
 « qual si sia di colonelli, che diconsi garzoni,  
 « tanto esser possono nativi di questa città, che  
 « dello stato, ma non sono admissi se non oltre-  
 « passano l'età di anni sette, sino agli anni 18, e  
 « non più, et allora che vengono dal capo mae-  
 « stro ricevuti, sotto a quello si accordano per  
 « anni 5, e simili accordi descritti ne' libri de gar-  
 « zoni dell'Arte si dano poi in nota al Magistrato  
 « Ill.mo della Giustizia Vecchia, con questa con-  
 « dizione, che l'annotato garzone deve il terminar

diventar capi maestri :

« Terminato il tempo della lavorenza, volendo  
 « passar al grado di capo maestro passar devono  
 « per l'esperimento delle prove, vale a dire di la-  
 « vorar con le proprie lor mani un capo de più  
 « difficili di quella professione, o sia colonello  
 « in cui vogliono esser descritti capo mistri, e delle  
 « prove vengono esaminate dalli periti dell'Arte,  
 « da quali laudate, vengono impegnate alla Banca  
 « dell'Arte stessa, da cui a bossoli e halotte quando  
 « siano a dovere riuscite vengono admissi alla

« capo maestranza, senza la quale non è permesso  
 « ad alcuno il poter tener bottega apperta in nis-  
 « suna parte della città e ne meno per proprio  
 « conto lavorare in private case, o in volta, e di  
 « tal natura di lavoranti il numero presente ascende  
 « a quello di N. 50. Li detti garzoni, terminato il  
 « loro tempo, passar devono al grado dei lavo-  
 « ranti, e questi pure si descrivono sopra un par-

« dello Stato e forestieri quando siano conosciuti  
 « capaci, e di esperienza, e questi ora sono al  
 « N. di 14, e per quanto abbiamo potuto rintrac-  
 « ciare delli detti lavoranti di estero Stato ve ne  
 « sono di maritati, e stabiliti in Venezia in nu-  
 « mero di 8, e di quelli che hanno le loro fami-  
 « glie al paese nativi N. 6 ».

Intorno alle botteghe di orefice ancora aperte a



ARTE DEI SARTI.

(Venezia, M. A. del P. D.).

« ticular libro dell'Arte de Lavoranti, ne passar  
 « possono alla capo maestranza, se non che dopo  
 « anni 12 di lavorenza, con libertà di lavorare da  
 « qualunque capo maestro ».

Il magistrato vuol sapere se sia necessaria la prova del garzonato e se siano ammessi nell'arte oltre ai veneti anche gli stranieri :

« Oltre alli lavoranti, che hanno fatto il garzo-  
 « nado, altri e non pochi in quest'Arte s'impie-  
 « gano per lavoranti che non passarono per la  
 « trafila del garzonado, tanto veneti che sudditi

Venezia, agli uffici della confraternita e alle magi-  
 strature a cui l'Arte deve obbedire si hanno le se-  
 guenti risposte :

« Rispetto alle botteghe aperte ed esercitate per  
 « la città queste tra tutte sono al numero di 170,  
 « delle quali alcune con capitali di qualche con-  
 « siderazione, alquante con assai mediocri capitali,  
 « e moltissime senza capitali. È ella (l'Arte) com-  
 « posta di quattro colonelli, e sono orefici da ma-  
 « nifatture d'oro, et argento, gioiellieri di pietre  
 « buone, diamanteri da tenero, che questi poi sono

che lavorano le pietre false, ed è il quarto colonello. Per il di lei interno ed economico governo, ellegonsi ogn'anno dal general capitolo dell'Arte nella nostra particolar scola sotto gl'auspici di S. Antonio Abbate in contrada di S. Giovanni di Rialto, le seguenti cariche, e sono prior, esattor di milizia, scrivano e compagni di banca, sansadori, periti, et toccadori tutti dell'ordine de

« Oltre altre beniatrate, e luminarie l'Arte à due  
« livelli attivi, uno dipendente dal capital di duc.i  
« 1500 correnti lasciato dal q.m Santo Zambelli  
« per disporlo nei tempi del Matrimonio di quattro  
« donzelle nubili, figlie di capi maestri. E d'altro  
« capitale di duc.i 1000 dipendente dal testamento  
« del q.m Giacomo Ropreti, li di cui censi devono  
« disporsi in elemosine a' poveri dell'Arte dei



ARTE DEI PELLICCIAL.

(Venezia, M. A. del P. D.).

« capi mistri, oltre al rev.do cappellano, e cariche  
tutte, serviti di quadernier e bidello, e questi du-  
« rano in vita, soggetti per altro all'annuale con-  
ferma. Le magistrature alle quali va ella sog-  
getta, oltre a quelle degl'Ill.mi Sig.ri Giustizieri  
Vecchi, Ecc.mi Prov.ri alle Artiglierie che sono  
le solite d'ogni arte, secondo la diversità delle  
« occorrenze, e mansioni dipende pur ella dalli  
NN. HH. Massari agl'Ori et Argenti in Cecca,  
« Officiali alla Bolla degl'Orefici et Ecc.mi Prov.ri  
in Cecca ».

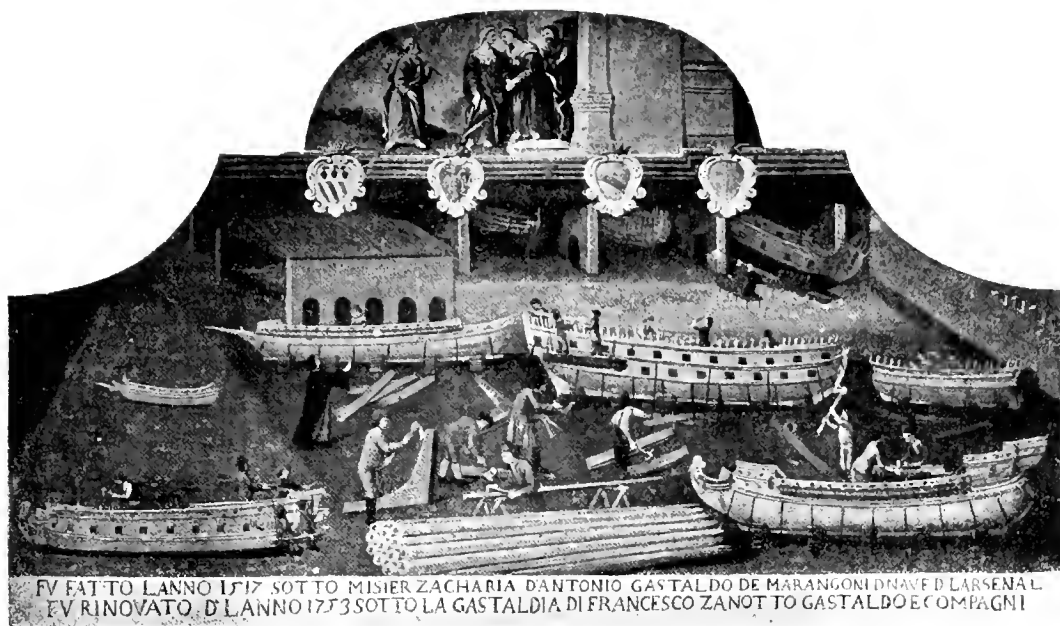
Si passa poi alle rendite dell'Arte oltre alle tasse  
(*luminarie*) dovute dai soci :

« quali ella pur troppo abbonda ».

Quali le cause del decadimento dell'arte, quali i  
modi per farla risorgere? Ecco le risposte che  
accennano ai danni della concorrenza e richiedono  
sempre più stretti privilegi, che il Governo invece  
obbedendo alle nuove idee libere andava togliendo  
o almeno si proponeva di togliere :

« Fiori ella sino a tanto che in questa Ser.ma  
« dominante fiorivano le manifatture di gioie, oro,  
« et argento, e che a questa venivano tratte le  
« ordinazioni, a que' valenti artefici de quali ella  
« sola abbondava, tanto dello Stato, che dagli  
« Esteri Stati, ma da poi dilatati si sono essi ma-



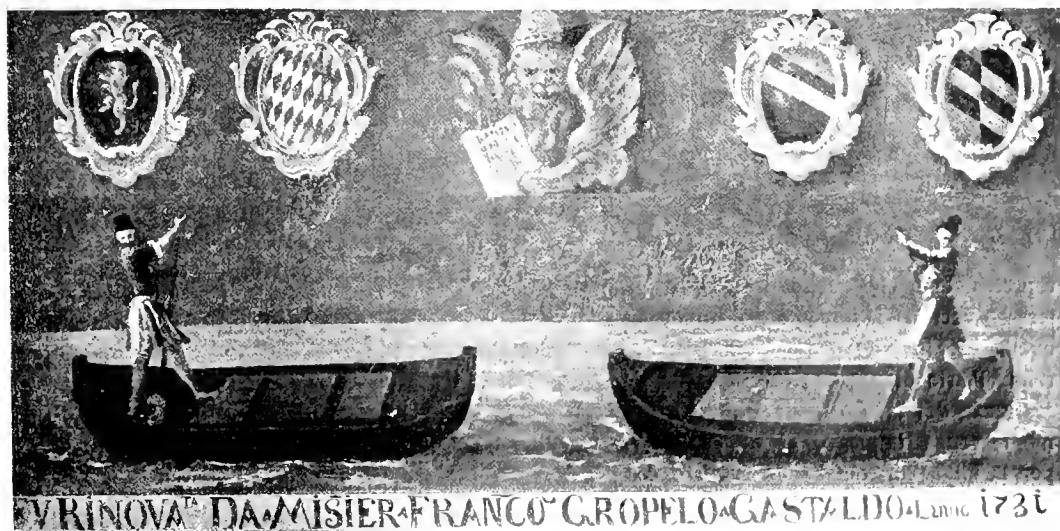


ARTE DEI SQUARROLI.

(Venezia, M. A. del P. D.).

« maffattori, e trasportarono il geloso mestiero, non  
 « solo nelle vicine città suddite, ma anco nelle  
 « estere e rimote, cessarono a questa parte le or-  
 « dinazioni, e commissioni, restando appena all'arte  
 « nostra le interne commissioni della sola città, e  
 « queste combattute anco dalle poche manifatture

« forastiere. Non è similmente indifferente motivo  
 della desolazione di essa Arte il troppo numero  
 de' garzoni, e lavoranti, di cui ella abbonda, e  
 così di quello delle molteplici botteghe per la  
 città ne' luoghi più reconditi disperse, lontano  
 anco e forse esenti da quelle perquisizioni alle



ARTE DEI PLATERI.

(Venezia, M. A. del P. D.).

« quali son espote, e soggiaciono quelle nelle due  
 « rughe di San Marco e Rialto. Ma prima di mag-  
 « giori esposizioni si reputerebbe espediente vale-  
 « vole il serrar l'arte per anni 20, o quel più, o  
 « meno credessero l'EE. VV., vale a dire proibire

fuor di bisogno rendevansi numerose, fu ne'  
 « trasandati tempi per pubblico comando imposta,  
 « e nella sua osservanza ne riportò que' vantaggi  
 « che ne riportarebbe l'Arte nostra medesima.  
 « Molto, più poi confluirebbe alla risorsa dell'Arte,



ARTE DEI CUOCHI E SCALCHI.

(Venezia, M. A. del P. D.).

« espressamente che per detto tempo non più po-  
 « tessero ascrivere garzoni, essendo ben bastanti  
 « quelli, che in ora attrovansi, così non si empi-  
 « rebbe l'Arte di persone che certamente per la  
 « scarsa del lavoro restar devono necessaria-  
 « mente senza impiego, et andar poi vagabondi  
 « per la città, con quelle conseguenze, che ben  
 « arivano a comprendere l'EE. VV. Una tale  
 « provvida ordinazione in altre Arti, che troppo

al decoro della città, et all'utile della negoa-  
 « zione, quando così pensassero l'EE. VV. se si  
 « rimettesse l'antica pratica, che le botteghe tutte  
 « de orefici e gioielleri star dovessero nelle due  
 « rughe di Rialto e San Marco, et al più nel cir-  
 « condario e distretto delli ponti dell'una et l'altra  
 « Piazza, dal che varrebbe a sentirne maggior van-  
 « taggio gl'individui particolari dell'Arte stessa. E  
 « perchè con assai facilità in oggi dalli lavoranti,



FABBRICATORE DI ZOCCOLI.



IL PICCOLO SAVOJARDO  
CON LA MARMOTTA AMMAESTRATA.



VENDITORE DI UOVA PER PASQUA.



I GRIGIONI VENDITORI DI OFFELLE.

(Dal libro « Le Arti che vanno per via, incise da Gaetano Zompini », Venezia, 1785).



PONTA-PIATTI E CASTRAGATTI ».

(Dal libro « Le Arti che vanno per via, incise da Gaetano Zompini », Venezia, 1785).



LE PORTATRICI D'ACQUA (« BIGOLANTI »).

che divengono capo mistri si aprono botteghe da « orefice, senza esporre capitali, con indecoro della professione e della città medesima, crederessimo cosa assai proficua, lo prescrivere quindi « immanzi che chi non è di capo maestro figlio, « aprir non possa bottega senza il previo pagamento in cassa d'Arte de ducati 25, o qual più, « o meno credessero VV. EE., lo che servirebbe « anche a formare una rendita alla cassa dell'Arte « medesima, atta a supplire alle occorrenti spese, « quale sempre attrovansi esasta, et addebitata « come appunto in quest'anno, che per dar a un « confratello sepoltura non si è ritrovato in Arte « nè pur un'oncia di cera, nè un soldo in cassa, « onde il prior dell'anno trascorso va del proprio « creditore di L. 400 per altre tante spese di più « dell'incassato dalle quali non ne vedrà più mai « il totale rimborso » <sup>1</sup>.

Ma i privilegi e i monopoli delle industrie e del commercio, che avevano fatto ricca Venezia nei secoli andati, dovevano condurla a rovina quando le mossero guerra le nuove teorie di libera con-

correnza. Le arti, un dì tanto prospere e ricche, andavano sempre più declinando, e pochi anni prima della fine della Repubblica, sotto il dogato di Paolo Renier, il Procuratore Andrea Tron, uomo di elevatissimo ingegno, lamentava con parole calde di amor patrio l'operosità cittadina intisichita o cessata.

I poveri quadretti appesi nella stanza del Museo Archeologico in Palazzo Ducale per una fantastica associazione d'idee fanno pensare agli antichi fratelli delle Arti, che nei tempi splendidi di Venezia diedero modo di creare tanti capolavori ai pittori insigni, quei fratelli delle Arti che in queste piccole tele del Settecento appaiono raffigurati in forma rozza e puerile da imperiti pennelleggianti.

I piccoli dipinti rimessi alla luce non sono però, ripetiamo, inutili alla storia del costume e ci sembra curioso di riprodurne qui alcuni.

Il quadretto degli Orefici non mostra che la figura del Santo patrono, con ai lati alcuni oggetti di gioielleria e oreficeria. Altri dipinti rappresentano gli operai nell'esercizio del loro mestiere, come i fintori che avevano presso il ponte dei Serviti la loro Scuola ornata dei dipinti del Tinto-

<sup>1</sup> Venezia — Archivio di Stato — Inquisitorato alle Arti — B. 1, c. 249.

retto, del Tizianello, di Matteo da Verona, del Cigoli; i tessitori di seta che si radunarono in un edificio presso l'abbazia della Misericordia; i sarti la cui scuola si alzava in campo dei Gesuiti; i pellicciai (*varoteri*) che si radunavano in un locale in campo di Santa Margherita; i falegnami (*marangoni*) che avevano Scuola a San Samuele; e i *pea-teri* fabbricatori di burchi e chiatte, ch'erano uniti agli *squeraroli*, i quali, benchè uniti in confraternita, non ebbero mai scuola o luogo di riunione.

Neppure uniti in confraternita erano i cuochi, che però avevano il loro altare in chiesa di San Benedetto, sotto la protezione di San Lorenzo martire.

L'arte dei cuochi prosperò sempre, giacchè i veneziani non perdettero la loro giocondità nei tempi della decadenza e amarono sempre gli allegri conviti e le delicatezze della cucina, quantunque non trascorressero mai ad eccessi nei piaceri della tavola. A questo proposito il Casanova nella *Confutazione* alla storia dell'Amelot de la Houssaye fa il seguente elogio dei veneziani:

« Non credo di aver veduto in mia vita dieci Veneziani ubbriachi, nè inclinati al soverchio bere. Raro è l'udire a Venezia che un qualcuno sia

morto d'indigestione, abbenchè non vi sia un'altra città al mondo, in cui si possa mangiar meglio, che in quella Regina dell'Adriatico, dove le vivande sono tutte delicatissime, si vaccine che la selvaggina, e pesci di mare, di fiumi e di laghi. Malgrado ciò, benchè il boccone scelto piaccia, nessuno si scandolezzò della veneta gozzoviglia ».

Il quadretto che qui riproduciamo e si riferisce all'arte dei cuochi rappresenta un convito del Doge, che siede, col corno in testa, in mezzo a' magistrati.

Oltre alle Arti chiuse in consorteia, coi loro statuti e con le loro norme, v'erano altri più umili mestieri, non associati in confraternita e che liberamente vagavano per Venezia interrompendo colle loro grida il silenzio delle vie. V'è un libro curioso su *Le Arti che vanno per via nella città di Venezia inventate ed incise da Gaetano Zompini* (Venezia, MDCCLXXXV), che ci mostra parecchi di quei mestieri ambulanti, che durano ancora, e parecchi che scomparvero insieme con molte altre caratteristiche della città singolarissima.

Fra quei venditori ambulanti che non s'incontrano più per le vie sono notevoli: i fabbricatori di zoccoli (*conxa zocoli*); i piccoli savoiardieri che



VENDITORI DI FRITTELLE.

(Dal libro « Le Arti che vanno per via, incise da Gaetano Zompini », Venezia, 1783.)



RIVENDUGLIOLA.



ACCENDITORI DI FANALI.

(Dal libro *Le Arti che vanno per via*, incise da Gaetano Zompini, Venezia, 1785).

VENDITORE D'INCHIOSTRO E DI VELENO PER I SORCI

colle marmotte (*il marmattina*) spassavano il popolo; i venditori di uova per i ginocchi che con le uova si facevano a Pasqua; i Grigioni venditori di offelle; i *ponta piatti* e *castragatti* che accommodavano maioliche rotte e si occupavano di veterinaria felina; le *bigolanti friulane* che portavano i secchi d'acqua coll'arconcello (*bigòlo*); i venditori di frittelle; le rivendugliole (*rivendigole*); gli *impizzaferai* (accenditori di fanali); i venditori d'inchiestro e di *rabia* (veleno per i sorci); i venditori d'esca e d'acciarini e via via.

Le tavole incise dallo Zompini sono dichiarate con alcuni versi, ai quali non manca certa semplice arguzia.

Durano ancora molti degli antichi mestieri, durano tuttora le caratteristiche loro strida, che s'avvivano ora del brio delle immagini, ora del doppio senso licenzioso. Un *folklorista* acuto e diligente, il dottor Cesare Musatti, ha descritto parecchi di questi mestieri che vanno ancora per le vie di Venezia, annunziati con certe grida e con certe cadenze di voci assai caratteristiche. I fruttivendoli ambulanti gridano: *Be'le coche feltrine* (le noci di Feltre),

*veronesi i perseghi* (pesche veronesi) e *naranse* (aranci) *fine da Palermo*. I pescivendoli offrono una *bela fritura de scampi* (granchio marino, *cancer norvegicus*), un *bel rosto de trice* (triglie), mentre il venditore di *masanète* (*cancer mocras*) elogia la sua merce con un canto un po' licenzioso:

Masanète de vale  
Che beca le tete  
Che beca le spale  
Masanète de vale.

E intanto, tra le valli, s'alza lo strillo dello *stagnaro*, del *conzacarèghe* (seggiaio), dei venditori di zucca e di melloni, di mele e pere cotte, di fiori, di uccelli, ecc.

Insomma, osserva argutamente il Musatti, dicono Venezia città silenziosa, perchè non vi sono carrozze, ma contate per nulla il cicaliccio delle femmine, l'urlo della ragazzaglia, il vociare dei gondolieri, il battere dei calderai, il dindondare delle campane e le cantilene, quando non sono sibili o muggiti, rantoli o miagolii, delle arti che vanno per via?

POMPEO MOLMENTI.



## IL PALIO DI SIENA.

**D**UE volte l'anno Siena si desta dal tranquillo sopore in cui da secoli è immersa e per qualche giorno rivive la vita febbrile affrettata ed intensa dei suoi giorni migliori; o per meglio dire, è una effimera e variopinta vita medioevale che si frammischia ad una altrettanto effimera e rumorosa vita di grande città moderna.

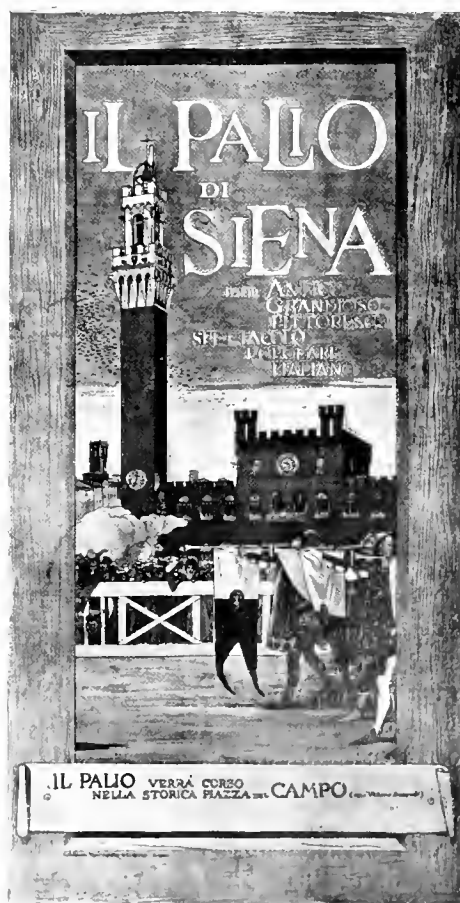
Abitualmente le sue vie, strette, tortuose, un po' tetre perchè il sole vi penetra di rado e per poco, rimangono taciturne tra la doppia fila degli austeri palazzi anneriti dal tempo. Un po' d'animazione il mattino quando le lattaie, dagli ampi cappelloni di paglia ondegianti al ritmo dei passi, recano col latte appena munto i profumi agresti della campagna: un po' di tramestio quando le carra trascinate dai bovi dalle lunghe corna ricurve portano, oggi come tre secoli addietro, il tributo di derrate necessarie al sostentamento della Dominante, poi tutto ritorna nella tranquillità fino all'imbrunire.

In quest'ora una gaia folla, in prevalenza femminile, si riversa a passeggiare e ad occhieggiare nell'angusta via Cavour, percorrendola instancabile come spole indefesse ed incantando gli orecchi non abituati con una frase della pura ed arguta parlata senese, colta a volo tra lo scalpiccio e il chiacchierio confuso.

Ma allorchè la rena è gettata sulla Piazza del Campo, come dicono i Senesi, e tutto intorno alla pista si cominciano a costruire le gradinate di legno che dovranno accogliere gli spettatori, Siena si trasforma, si esalta (i Senesi dicono addirittura impazzisce) nell'imminenza del Palio.

La bella addormentata si sveglia e magicamente rivive gli entusiastici tempi della sua giovinezza e della sua potenza; la città intera sembra rifiorire nell'effluvio di una mirabile primavera che fa risplendere di nuova vivezza i morti colori delle sue mura con una fioritura di bandiere e di stendardi dall'imprese più strane e dalle più violente colorazioni.

Dagli affreschi delle sue chiese e dei suoi palazzi i biondi paggi dai giustacutori smaglianti ed i guerrieri dagli elmi piumati e dalle corazze lucenti, scendono nelle strade per mescolarsi alla folla dei moderni nepoti così inestetici nelle vesti come nei sentimenti; per ogni dove passa un soffio eroico dell'antico tempo dell'armi, degli amori, della poesia e tutto un popolo, di solito



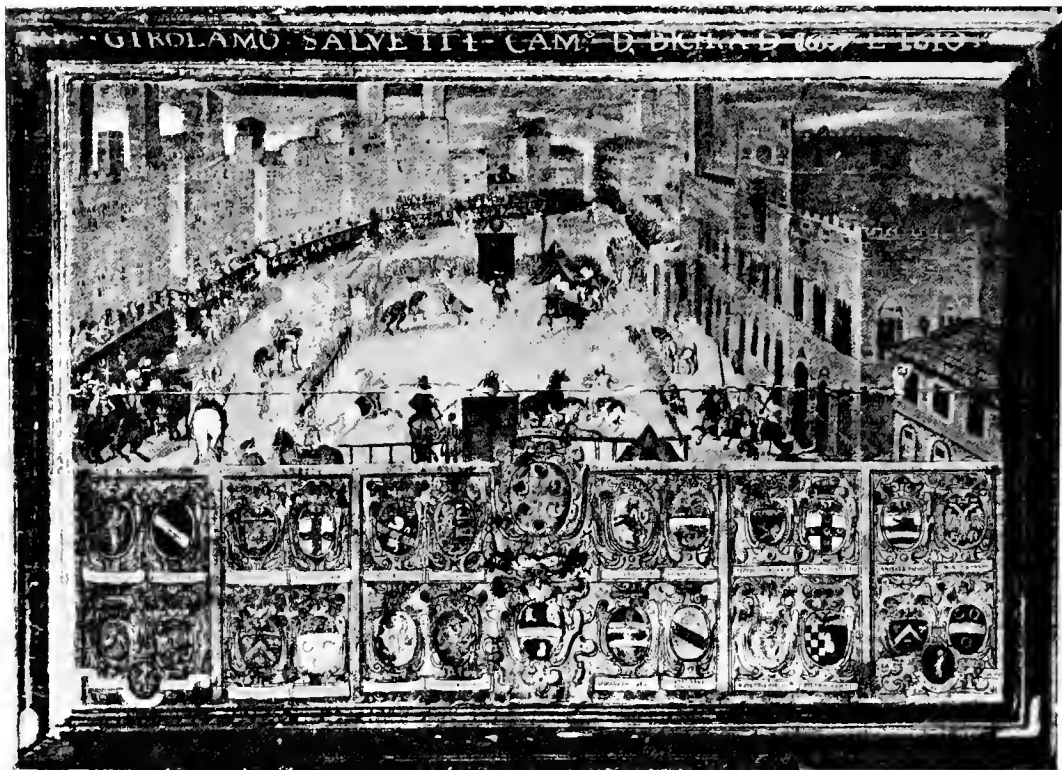
A. VILIGIARDI — CARTELLONE ILLUSTRATO.



così schivo dall'allegria smodata e chiassosa, sembra essersi largamente abbeverato alla storica Fontebranda ed averne attinta realmente coll'acqua quella follia che per leggendaria virtù essa racchiude.

Togliere a Siena la corsa del Palio sarebbe come

chi più antichi<sup>1</sup>, che a somiglianza di quanto avveniva in altre città avevano, oltre allo scopo palese del divertimento, quello recondito di tenere i giovani addestrati alle fatiche ed alle armi, la corsa del Palio, in una forma presso a poco simile al-



GIOSTRA IN ONORE DI COSIMO II GRANDUCA DI TOSCANA (6 OTTOBRE 1601) — TAVOLA AD OLIO.

(PROPR. COMUNE DI SIENA — R. ARCHIVIO DI STATO, BICCHERNA).

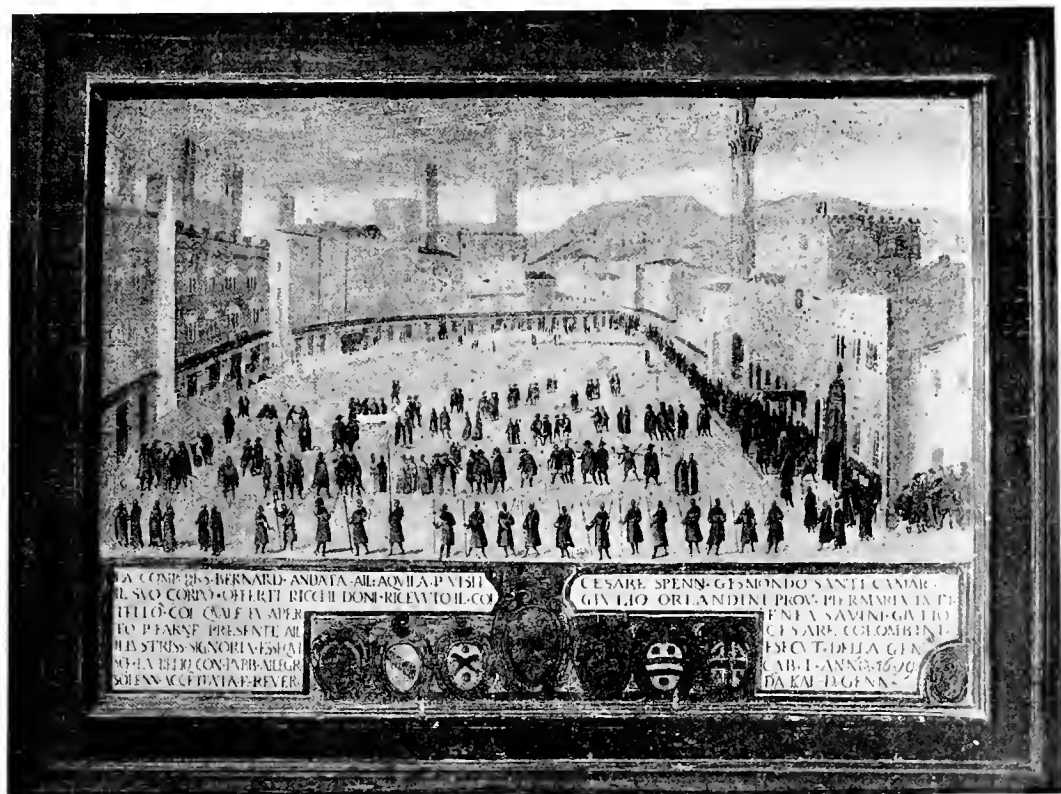
togliere la Laguna a Venezia o il Vesuvio a Napoli, essa è istituzione prettamente senese ed i Senesi se ne gloriano, l'amano svisceratamente e colgono ogni occasione per regalarsi lo spettacolo favorito. Di consuetudine dovrebbe corrersi due volte l'anno, il 2 di luglio ed il 16 di agosto, ma ogni occasione è buona perchè le corse diventino tre e magari quattro, approfittando d'ogni eccezionale festeggiamento o della venuta di ospiti illustri, per indire un Palio straordinario.

La sua origine è remota: derivato da altri gino-

<sup>1</sup> Il giuoco più antico di cui si serbi memoria è quello dell'*Elmora*, vero e proprio combattimento fra i terzi di S. Martino e di Camollia alleati, contro quello di Città più popoloso: ma le zuffe a cui tal giuoco dava origine erano talmente feroci e sanguinose che fu abolito nel 1291 e sostituito con quello delle *Pugna*, nel quale due schiere di giovani lottavano accanitamente fra di loro picchiandosi di santa ragione e che malgrado la sua violenza durò sino al principio del secolo testè finito. — Ma già dal 1260 per festeggiare la vittoria di Montaperti i Senesi avevano sentito il bisogno di istituire in onore di S. Giorgio, loro alleato nella famosa giornata, degli altri giuochi che furono chiamati *Giorgiani* o *Juvenali*, sempre a base di busse, e che ebbero luogo annualmente il giorno anniversario, dinanzi alla Chiesa del Santo, fino al 1270 — poi per la ricorrenza del beato Ambrogio Sansedoni, quando le relazioni tra Siena e Firenze divennero amichevoli. — Un altro antico giuoco senese degno di ricordo fu la cosiddetta *Pallonata*, specie di *foot-ball* primitivo, che si volle ultimamente risuscitare nei festeggiamenti dati in occasione della Mostra dell'Antica Arte Senese.

l'attuale, comparve per la prima volta il 6 novembre 1650, sebbene le *contrade* che ancor oggi sono le protagoniste di tale festeggiamento, già dal 1482 prendessero parte a pubblici spettacoli e precisamente da quando l'iniziativa della *Chiocciola* e della

Fino dal 1160 Siena era, come è tuttora, divisa in terzi nominati di Città, di S. Martino e di Camollia, ognuno dei quali aveva insegne<sup>1</sup> e gonfaloniere proprio e proprie compagnie di milizia dipendenti dal Capitano del Popolo, che a sua volta



LA COMPAGNIA DI S. BERNARDINO, REDUCE DA AQUILA, PRESENTA ALLA SIGNORIA IL COLTELLO CHE SERVÌ PER SEZIONARE IL CORPO DEL SANTO (1609) — TAVOLA A TEMPERA.

(PROPR. DEL COMUNE DI SIENA — R. ARCHIVIO DI STATO, GABELLA).

*Giraffa* le fece scendere in piazza in pomposi e magnifici cortei a scorta di monumentali carri simbolici<sup>1</sup>.

L'origine delle *contrade*, forma di associazione esclusivamente senese, è antichissima, nè si sa con precisione quale fosse il loro scopo primitivo.

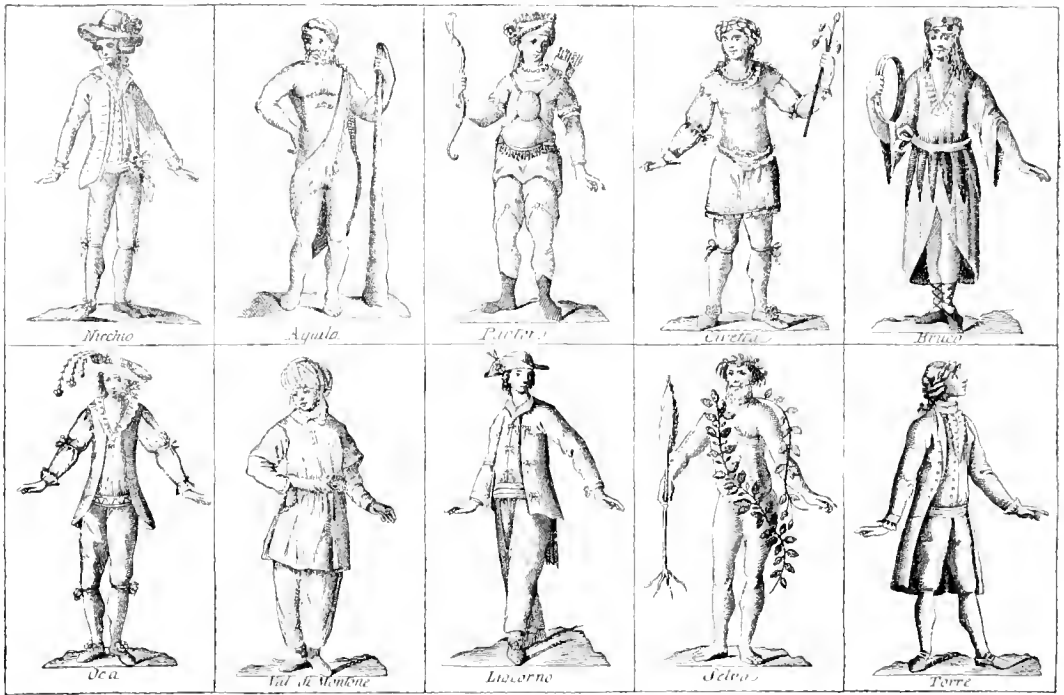
I Queste prime feste consistettero in combattimenti di bufali e tori, e le *contrade* vi intervennero in splendide cavalcate conducenti ognuna un toro alla battaglia. Avevano inoltre grandi macchine raffiguranti smisurati animali sormontati da torri, nelle quali i combattenti potevano trovare riparo contro le fiere, quando queste li inseguivano.

Verso il 1599 coll'ingentilirsi dei costumi i combattimenti di tori si mutarono in corse di bufali montati fino al 1650, in cui questa corsa piuttosto pericolosa fu sostituita da una corsa di cavalli montati da fantini.

inalberava ad impresa il bianco leone rampante in campo rosso del popolo senese.

Le *contrade*, suddivisioni dei terzi, probabilmente devono la loro origine soltanto a quella mania così comune nel medio evo, ed in Toscana più che altrove, di riunirsi in conventicole e congreghe

<sup>1</sup> Il terzo di Città aveva per arma la balzana col leone rampante in scudo rosso; quello di S. Martino la figura del santo guerriero in campo rosso e quello di Camollia la balzana in campo bianco ed il leon bianco rampante in campo rosso. I loro gonfalonieri inalberavano: il primo la croce bianca in campo rosso, il secondo la balzana con balestra, l'ultimo aveva accolte in campo bianco l'arma del Comune e quella del popolo.



FIGURINI DELLA CORSA DEL 1791 (\*).

appena un ideale comune affratellasse un certo numero di persone, associazioni da cui nasceranno poi tutte le accademie che nel settecento pullularono numerose anche nelle più umili cittaduzze toscane, e che a Siena come a Firenze esistevano fin dai tempi più lontani.

Ma mentre a Firenze era la comunanza di mestiere la condizione necessaria per farne parte, a Siena invece era l'abitare la stessa via che riuniva i cittadini sotto il governo di speciali statuti e di tradizionali abitudini.

Benchè le contrade non debbano confondersi



CARRO DELLA CORSA DEL 1791 (\*).



CARRO DELLA CORSA DEL 1791 (\*).

(\*) Delle feste fatte nella venuta in Siena delle Loro Altezze Reali Ferdinando III d' Austria granduca di Toscana e Luisa Maria di Borbone sua consorte — in Siena, 1791. Dai torchi Pazzini Carli.



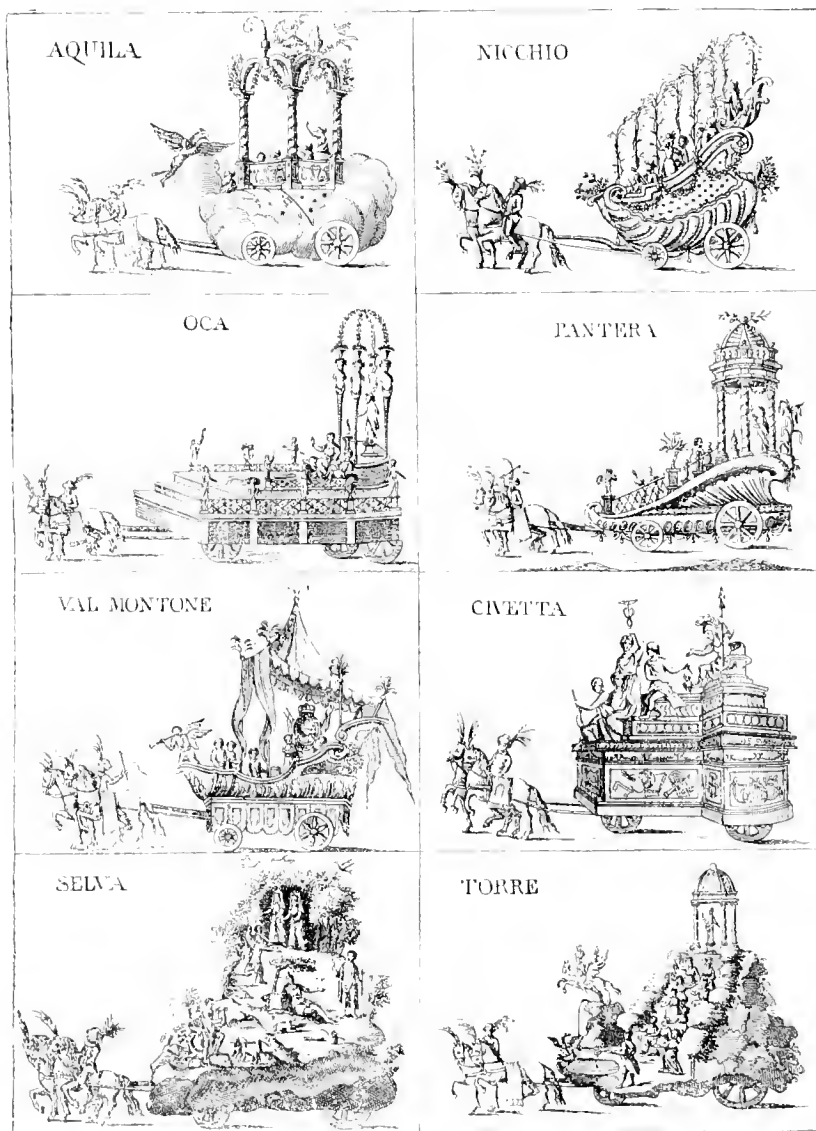
PALIO CORSO IN PRESENZA DI LEOPOLDO II GRANDUCA DI TOSCANA — QUADRO AD OLIO DEL PROF. MAZZOLDI.  
(PROPR. FRAT. BOZZINI).



IL PALIO DEL 17 AGOSTO 1877 — DA UN QUADRO.  
(PROPR. PROP. MARCHETTI).

colle compagnie di milizia, vero esercito stanziato, pure si può supporre avessero ancor esse un certo carattere militare, formando quasi una specie di

alle compagnie militari era assolutamente vietato di prender parte a feste ed a pubblici divertimenti, nella formazione delle contrade concorrono in-



CARRI DELLA CORSA DEL 1791 (\*).

milizia volontaria ed ausiliaria a cui si ricorreva in critiche ed eccezionali circostanze<sup>1</sup>. Ma mentre

<sup>1</sup> Un decreto dei Signori Dodici del 1536 prescrive infatti che i Capitani delle contrade comandassero gli atti alle armi, facessero loro prestare giuramento di obbedienza, ed a lor volta obbedissero ai Gonfalonieri.

vece in parti per lo meno uguali il sentimento guerresco e quello sollazzevole e se al bisogno i *contraduoli* più arditi e vigorosi si riunivano sotto la propria bandiera per muovere contro

(\*) Vedi nota a pag. 118.

il nemico, molto più spesso i loro vessilli multicolori si spiegavano a rendere più bella ogni festa cittadina.

E non eran certo le occasioni che facessero difetto nella gaia Siena medioevale, la città di Cecco Angiolieri e di Folgore, dove le *brigade nobili e cortesi* dovevano essere numerose, dove la *brigata*

Fiorenti e prospere prima ancora che esse prendessero parte a feste ed a giuochi, le contrade, come dice il loro nome, non riunivano in associazione gli abitanti di una stessa arteria (chè bene spesso le case che fiancheggiano una via sulla destra sono sotto la giurisdizione di una contrada



LA CORSA DEL PALIO — DA UN ACQUERELLO DEL PROF. JOZZI  
(PROPRIETÀ FOT. LOMBARDI).

(Fot. Lombardi).

*spenderecchia* aveva vissuto popolare se ancora s'addita la casa della Consuma come sua ultima residenza <sup>1</sup>, e dove si è naturalmente portati a cogliere pretesto da qualunque avvenimento religioso o politico per divertirsi un pochino, seguendo il precepto evangelico del *servite Domine in luctitia*.

<sup>1</sup> Una lapide murata su una vecchia casa di via Garibaldi ricorda in tal modo la brigata spenderecchia: — In questa casa — già detta la Consuma — una brigata di giovani senesi — in feste e conviti — non più che per venti mesi — sprecava duecento mila fiorini d'oro — 4.374.900 lire — e ne fu dal divino poeta — di giusto biasimo colpita.

diversa da quella di sinistra), ma bensì la popolazione di un gruppo di caseggiati, racchiudenti parecchie vie, dando origine in tal modo al più fantastico guazzabuglio topografico che si possa immaginare in cui il forestiero ci perde la bussola, ma che non spaventa il buon Senese, il quale conosce i confini delle diverse contrade con maggior precisione di quanto un geografo o un diplomatico conoscano i confini degli Stati balcanici.

Altra caratteristica comune alle contrade come

a qualunque associazione medioevale fu lo smodato desiderio di individualità ad esse particolare e perciò ognuna, come ebbe bandiere e colori speciali, ebbe pure speciali statuti e tradizioni, ebbe apposite chiese per le proprie funzioni, particolari luoghi

Ed oggi ancora l'influenza ereditaria di tale sentimento si può notare nelle amicizie e nelle alleanze tradizionali che le contrade mantengono fra di loro, nei reciproci odi spesso feroci che le dividono e di cui probabilmente ignorano o dimentica-



UN ARLDO IN PIAZZA TOLOMEI 'PAGGIO DELLA CHIOCCIOLA'.

(Fot. Lombardi).

di riunione e propri magistrati o ufficiali elettivi<sup>1</sup> a cui erano affidate le diverse incombenze di governo.

<sup>1</sup> Un decreto del 1536 assegna a tutte le contrade i seguenti ufficiali: Priore, Consigliere, Camarlingo, Maestro dei novizi, due Sagrestani, Cancelliere, Custode, Capitano, Tenente ed Alfiere.

La contrada dell'*Oca* e quella del *Bruco*, a differenza delle altre, hanno per capo l'una il Governatore, l'altra il Rettore invece del Priore.

rono le cause originarie, ma che ogni Palio pensa a rinnovare o a rinvigorire colle sorprese a cui ogni corsa dà luogo.

Vi sono contrade aristocratiche e popolari, contrade ricche e povere; cominciano ad esservi, per quanto la politica sia bandita, contrade socialiste e contrade monarchiche, e vi sono finalmente le quattro contrade dell'*Aquila*, del *Nicchio*, del *Bruco*



e dell'*Oca*, che possono mostrare con documenti autentici le loro patenti di nobiltà<sup>1</sup>.

Il numero delle contrade andò diminuendo col decadere in potenza della Repubblica e mentre in origine si vuole ammontassero a 59 (venti per i terzi di Città e di S. Martino, 19 per quello di Camollia), scesero in seguito a 42 e verso la metà del cinquecento, per il rapido decrescere della popolazione in causa della guerra e della terribile pestilenza del 1348, si ridussero a 23. Nel Palio del 2 luglio 1675 nacque una fiera disputa tra le contrade della *Lupa* e della *Spada forte* che entrambe pretendevano la vittoria. A sostenere le ragioni della seconda si unirono le contrade alleate della

<sup>1</sup> La contrada dell'Aquila fu nobilitata da Carlo V nel 1536 per ricompensare i suoi abitanti che uscirono di città ad incontrarlo per fargli omaggio; quella del Nicchio fu fatta nobile per aver mantenuto sei mesi un esercito al servizio della Repubblica; il Bruco acquistò il suo nome e la sua nobiltà nel 1371 in seguito ad una sommossa dei suoi popolani che in causa della caduta di un governo pesante. Prima di quell'epoca la contrada si chiamava di S. Pietro a Oville di Sotto. Finalmente l'Oca fu fatta nobile dalla Repubblica per ricompensarla di avere a sue spese fatta venire in Siena l'acqua per i bottini.

Quando i Reali d'Italia nel luglio 1887 assistettero al Palio, vollero ancor essi seguire la tradizione concedendo alle contrade di inquartare nelle loro imprese degli araldici emblemi sabaudi: croce di Savoia, le lettere U. ed M., i nodi di Savoia, la margherita ecc.



FIGURINO DEL DRAGO.

(Fot. Lombardi).



FIGURINO DELLA PANTERA.

(Fot. Lombardi).

*Vipera*, del *Gallo*, dell'*Orso*, del *Leone* e della *Quercia*, le quali tumultuando trascesero ad insulti contro i giudici e furono perciò draconianamente soppresse ed i loro territori divisi fra le diciassette rimanenti che ancor oggi sussistono.

\*\*\*

Mancano ancora tre giorni alla gran prova, ma già fervono per ogni dove i preparativi a cui tutta la città si interessa non meno di quanto si interesserà alla prossima corsa. — Dappertutto è un brulicare di gente affaccendata: i monelli ad ogni angolo di via rifanno il Palio a modo loro, servendosi di qualunque oggetto, parteggiando per questa o quella contrada, scappellottandosi di santa ragione quando avviene qualche contestazione, precisamente come fanno i grandi, i quali, a qualunque cetto appartengano, siano della più fine aristocrazia o si perdano negli infimi ranghi del popolo, per tre giorni non hanno altro argomento di discorso, nè d'altro si interessano che non riguardi la corsa, e fanno previsioni, rammentano antiche memorie, si adoperano con ogni possa per assicurare la vittoria alla propria contrada.

I negozi sfoggiano quanto hanno di migliore: nelle vetrine dei librai, dei pasticceri, dei chinaglieri si accumulano oggetti riferentisi al Palio e persino i vetturini, la classe<sup>1</sup> più indipendente di

a disputarsi il Palio, e di queste sette corrono d'obbligo in ragione d'un certo turno, e tre sono volta per volta sorteggiate tra le rimanenti<sup>1</sup>.

Quale Senese degno del suo buon nome man-



UNA PROVA — I FANTINI SI AVVIANO ALLA MOSSA.

(Fot. dell'Arch. Prof. Marchetti).

tutta Siena, sfoggiano per la circostanza le tube più mirabolanti che mai abbiano veduto il sole e che in nessun' altra occasione compaiono.

Intanto nella storica piazza, davanti al palazzo grave di memorie, si assegnano i cavalli alle contrade che dovranno correre: solo dieci perchè delle diciassette tante sono quelle che scendono in lizza

cherebbe di accorrere dove le sorti delle contrade si dibattono e dove il caso cieco può in parte decidere della vittoria o della sconfitta?

Dei miseri ronzini sfiancati, fatti segno ai motteggi ed alle grida del popolo che comincia a ra-

<sup>1</sup> Questo provvedimento fu preso nel 1720 in seguito ad un mortale incidente dovuto al numero troppo grande di corridori.

dunarsi, sono condotti dai loro proprietari al Comune per la scelta.

Dopo qualche tempo escono quattro o cinque alla volta montati a pelo e vanno a collocarsi alla Costarella dei Barbieri (la *mossa*), di dove partono ad un segnale di tamburo, fanno i tre giri di pista e rientrano nel Palazzo per lasciare il posto ad altri, fino a quando tutti i cavalli presentati siano stati provati.

Ma lo scambio delle contumelie finisce ben presto, tutto si acquieta ad un tratto e l'assegnazione comincia nel cortiletto del Palazzo Pubblico dove sono riuniti i dieci cavalli prescelti e dove due urne di vetro contengono: l'una i numeri segnati sulla groppa di ogni cavallo, l'altra i nomi delle dieci contrade in gara. S'estrae un numero, poi un nome ed ogni estrazione è accolta con grida di gioia o di delusione, con vivacissimi commenti,



COMPARSA DELLA CONTRADA DELL'ONDA — DALL'OPERA: «STORIA E COSTUMI DELLE CONTRADE DI SIENA»,  
ANTONIO HERCOLANI, FIRENZE, 1845.

(Siena - Bibl. Comun.).

Terminata così la cernita collo scarto dei cavalli in peggior condizione, questi mo' mo', inconsapevoli del martirio a cui sono scampati, riattra-versano i lazzi e le risa degli astanti, ai quali i proprietari, punto avviliti del rifiuto, rispondono per le rime colla stessa energia colla quale poco prima sostenevano le loro ragioni colla commissione, rafforzando il loro discorso colle più pittoresche interiezioni senesi e traducendole in nerbate sulla groppa dei loro ronzini, tanto per non defraudarli del tutto di quelle che avrebbero buscate correndo.

con fremiti di speranza o con maledizioni a seconda che i cavalli giudicati migliori sono assegnati alla propria contrada o ad una amica, oppure ad una contrada rivale.

I contradaioi circondano subito il cavallo loro assegnato, ne prendono possesso, se lo conducono via in trionfo gridando a più non posso (il vocio accompagna tutte le operazioni del Palio) e da quel momento esso diviene proprietà della contrada di cui porterà i colori, oggetto di ogni cura e di ogni riguardo, a meno che per sua disgrazia non sia ritenuto cattivo, che allora nessuno se ne

cura nel dispetto di essere stati così poco favoriti dalla sorte e la povera bestia giunge persino a patire la fame.

Rullano i tamburi, raddoppia il vociare e tutti si affannano per vedere, per toccare, per sapere, mentre nei vari botteghini del lotto appare il terno coi numeri delle tre contrade estratte, che gli appassionati si affrettano a giuocare raccontandosi vincite famose, augurandosi la fortuna che potrebbe arricchirli ad un tratto.

Finite così le operazioni preliminari, per la



CAPITANO DEL BRUCO.

(Fot. Tarducci).



FIGURINO DEL BRUCO.

(Fot. Tarducci).



FIGURINO DELLA LUPA.

(Fot. Lombardi).

città cominciano a girare comitive di giovani attillati nel breve costume trecentesco o perduti nel rigonfio abbigliamento del seicento: sono gli araldi ed i paggi delle diverse contrade che si recano alle case dei capitani e dei protettori<sup>1</sup> a far loro l'omaggio della sbandierata.

Il gruppo variegato si arresta in mezzo alla via, gli alfieri, quattro, cinque o più, al rullo dei propri tamburini

<sup>1</sup> Chiunque può diventare protettore d'una contrada pagando la lieve tassa di lire cinque annue.



UN PAGGIO DELLA GIRAFFA.

(Fot. Tarducci).

appositamente istruiti, cominciano ad agitare le seriche bandiere dove i colori delle contrade si intrecciano e si alternano in cento modi diversi intorno all'emblema che dà loro il nome. E le pesanti insegne dall'impugnatura piombata volteggiano, si attorciano al collo, girano intorno alla persona, passano sotto le gambe, sventolano in mille modi, agitate sempre in cadenza dall'esperta mano che le muove come fucelli; sempre

la seconda e la terza una il mattino, l'altra il pomeriggio del domani; il giorno appresso, pure nel pomeriggio, la prova generale, in cui i concorrenti hanno digià l'allettamento di un piccolo premio; e finalmente l'ultima, designata col dispregiativo di *provaccia* forse per la scarsa importanza che le si attribuisce, il mattino stesso del Palio.

Nella gran massa del pubblico queste prove non destano un grande interessamento. Troppo sono



IL CORTEO (2 LUGLIO 1906) — COMPARSA DELLA L'U.P.A.

(Fot. del Bar. Sergardi-Biringucci).

distese, poichè sarebbe grande scorno se si attorcigliassero, e finalmente lanciate in aria il più alto possibile sono riprese a volo, dopo d'aver girato su sè stesse, diritte e spiegate <sup>1</sup>.

Con un inchino ed un saluto del breve berretto colorato la comitiva si rimette in moto, permettendo così la ripresa della circolazione, per ricominciare poco lungi, finchè giunge alla piazza già gremita dove i fantini corrono la prima prova.

Queste continuano anche nei giorni successivi:

<sup>1</sup> Una idea molto esatta di questi movimenti colle bandiere, che gli Alfieri si tramandano per tradizione, si può avere consultando l'articolo di Jacopo Gelli sull'*Emporium* del marzo 1905.

diverse dalla corsa vera, dove non solo la bravura dei cavalli e l'abilità dei fantini sono in giuoco, ma dove il famoso nerbo ha una parte principale e dove sono in lotta interessi misteriosi e potenti che possono quando meno uno se lo aspetti mular faccia alle cose e produrre le più strane ed imprevedute sorprese.

Ma per coloro che hanno le mani in pasta, per coloro che essendo addentro nelle segrete cose sono i *Deus ex machina* di queste manipolazioni, spesso un po' losche, le prove hanno un'importanza forse maggiore alla corsa stessa.

Fin dalla prima il valore assoluto dei cavalli è



COMPARSA DEL DRAGO IN PIAZZA UMBERTO I.

(Fot. Lombardi).

determinato chiaramente, non così il loro valore relativo, che dipende da un mucchio di ragioni, tra cui primeggiano i quattrini e la furberia; e se le povere bestie, perchè tali, non si possono corrompere, lo stesso non può dirsi degli uomini.

Il fantino, crepi la fiducia, è bensì custodito gelosamente dalla contrada per cui dovrà correre, la quale per aiutarlo ad essere onesto lo circonda da una specie di guardia del corpo da cui è continuamente sorvegliato perchè non esca dal rione nè sia avvicinato da nessuno, ma ad onta di tante precauzioni l'intrigo lavora, sventa i piani meglio condotti ed aiuta la sorte cieca a risolvere la situazione.

E perciò in questi giorni è un affannarsi, un complottare continuo, un visitarsi fra contrada e contrada per riannodare patti, per ricordare promesse, per stringere alleanze offensive e difensive.

A volte una contrada povera, incapace di sostenere le spese dei festeggiamenti obbligatori dopo la vittoria, ha sortito il migliore cavallo. Sono al-

lora intrighi sottili per favorire il cavallo men buono di un'altra contrada più ricca, sono astuti accorgimenti accompagnati da quattrini opportunamente impiegati, che si risolvono nel momento decisivo in una incredibile e súbita incapacità del cavallo favorito, il quale, malgrado le apparenze contrarie, al momento buono si lascia sorpassare da quello della contrada amica.

Oppure sono contrade che non avendo nè speranza nè voglia di vincere, si impegnano a favore di un'altra per tagliare la strada al cavallo della comune rivale e grazie al nerbo ed all'abilità ed alla furberia di chi lo maneggia quasi sempre ci riescono.

Ciò non toglie che a questi affaristici maneggi non presieda una probità, forse *sui generis*, ma scrupolosa: per essa un capitano che abbia firmato per parecchie migliaia di lire di cambiali se le vede restituire il giorno dopo il Palio, se la sua contrada malgrado il suo sacrificio rimanesse soccombente. L'interesse personale, insomma, passa

sempre in seconda linea quando sia in giuoco l'onore della propria contrada.

Benchè scarse d'interesse, pure le prove, coll'avvicinarsi di parziali vittorie e sconfitte, servono a tener viva la febbre da cui per quattro giorni tutto il popolo è invaso ed a far sopportare con pazienza l'attesa. Non foss' altro, c'è sempre la possibilità di qualche caduta, specialmente alla pericolosa voltata di S. Martino, così brusca ed in discesa. Una caduta che mettesse un fantino fuori combattimento sarebbe una fortuna per i rivali, ma quasi sempre quei disperati se la cavano con un po' di paura e qualche contusione che servirà ad allenarli alle acciaccature d'ossa che il nerbo produrrà loro in seguito.

Un banchetto fecondo di sbornie tien luogo di vigilia d'armi, un banchetto che si fa in ogni sede di contrada, al quale sono invitate le contrade amiche che non corrono e dove si stringono definitivamente i patti pel famoso domani.

\* \*

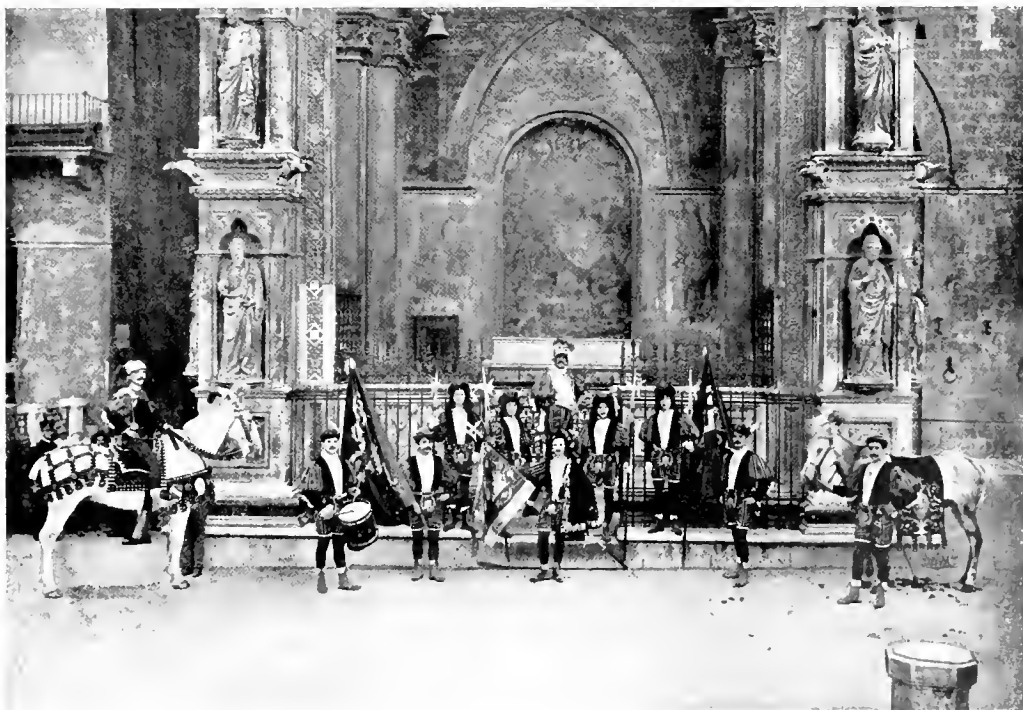
Spunta finalmente il gran giorno, aumenta l'animazione, cresce la febbrile aspettativa. Le case

si adornano di candelabri, di ghirlande, di scudi che ripetono all'infinito le imprese delle contrade. Da ogni finestra penzolano arazzi, sventolano bandiere d'ogni forma e d'ogni colore. Sulle cantonate delle vie, dove comincia e dove finisce il territorio di ciascuna contrada, esse, piantate fieramente l'una di contro l'altra, sembrano sfidarsi superbe col garrire dei serici drappi sbattuti sull'asta.

Dai dintorni è un continuo riversarsi di gente. Le vie brulicano dei grandi cappelloni coperti di fiori, di nastri e di piume che incorniciano i freschi visi delle contadine, ma che spesso, ahimè! stuonano come un ironico controsenso posati su una testa canuta ad ombreggiare dei logori ed appassiti visi di vecchiaia.

Verso le quattordici comincia veramente la festa, per non terminare che a notte inoltrata o il mattino appresso.

Al suono delle campane della propria chiesa, al rullare incessante dei tamburi si radunano le contrade per la benedizione del cavallo e senz'ordine, senza nessuna regola, i figurini misti ai contradaioi più sfegatati, le vesti luccicanti d'oro e



COMPARSA DELLA TORRE DAVANTI ALLA CAPPELLA DI PIAZZA.

(Fot. Lombardi.)





FIGURINO DELL'ONDA.

(Fot. Tarducci).



FIGURINO DELLA PANTERA

(Fot. Tarducci).

d'argento frammischiate a quelle moderne dei popolani infronzoliti, tutti si avviano verso la chiesetta fiammeggiante di ceri, dove il sacerdote di-

nanzi all'altare aspetta la povera bestia, agitata e fremente di ardore fittizio per l'alcool fattole ingoiare e per tutti gli altri eccitanti non precisamente ingoiati, per impartirgli la benedizione e dove dal contegno dell'animale, tanto più favorevole quanto più ineducato, massimamente nella casa del Signore dove gli avvisi vietano anche lo sputare per terra, si traggono pronostici di vittoria sicura.

Dopo questa funzione, che malgrado l'irriverenza un po' pagana attesta l'antica fede che ancor perdura nel popolo senese, il frastuono ricomincia, ricominciano le sbandierate, si riunisce la *comparsa* della contrada per recarsi al punto di adunata, la piazza di S. Agostino, e formare il corteo che dovrà sfilare dinanzi alla folla ammassata nella piazza del Campo.

Il capitano, tutto chiuso nella ricca armatura damascata, il capo nascosto sotto l'elmo piumato, stringendo nuda la spada, cammina, nella posa più fiera che gli è consentita, circondato dai quattro paggi che gli portano la lancia, la mazza, lo scudo e la balestra. Lo precedono il tamburino ed i due alfieri agitando indefessi le bandiere, lo seguono il cavallo condotto a mano dal *barburesco* (l'uomo che l'ha avuto fino allora in consegna) ed il fan-



FIGURINO DELL'OCA.

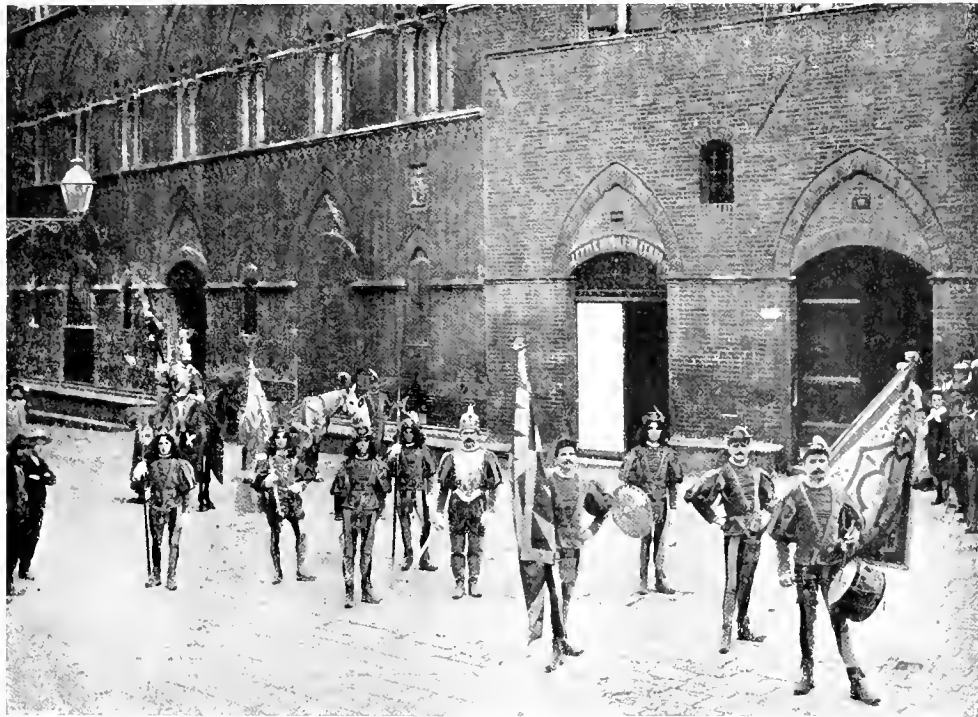
(Fot. Lombardi).

tino che inforca un altro men nobile destriero. Intanto i rintocchi del Campanone susseguentisi incessanti chiamano a raccolta, ed a quella voce secolare è un affluire concorde da ogni punto della città verso la piazza del Campo che apre la valva della sua conchiglia all'immensa fiumana di popolo trepidante. Tutto intorno, al di qua della pista gialla per la rena infacea di cui è cosparsa e che

di colore simili a fiori fra il grano ed in cui i pennacchi dei carabinieri sanguinano come superbi rosolacci.

Solo Fonte Gaia spicca nel suo nitidore di perla.

Tutta Siena è là, tutta la vita della città è raccolta nel suo cuore smisurato che batte, batte febbrilmente mentre le arterie sono vuote, dissanguate. Il forestiero che giungesse improvvisamente nulla



COMPARSA DELLA TARTUCA DAVANTI AL PALAZZO BLONSIGNORI.

Fot. Lombardi.

la cinge come un ampio nastro, addossati ai palazzi robbi i palchi eretti per l'occasione si vanno riempiendo rapidamente, fiorendo quasi, tanto i vivaci colori delle vesti e dei cappelli, i volti freschi e ridenti rassomigliano a grandi fiori sui quali gli agitati ventagli pongono come un alitare d'irrequiete farfalle variopinte.

I balconi, le finestre, i tetti stessi sono gremiti e nel mezzo della piazza la gran conchiglia rossastra scompare sotto una moltitudine di gente che la tramuta in un enorme campo ondeggiante, in cui i cappelloni delle contadine mettono un biondeggiare di spighe mature interrotto da macchie

sapendo, crederebbe d'entrare in una città morta, completamente spopolata da un terribile cataclisma.

Da via del Casato una fila di carabinieri a cavallo seguita da presso da una seconda schiera di guardie a piedi si mette in moto lentamente per far sgombrare la pista, che le si sfolla dinanzi.

Per tutti i varchi i ritardatari, formicolando in file sottili, si affrettano verso il centro della piazza, come rigagnoli verso il mare che ondeggiando li accoglie.

Uno sparo — un gran silenzio — e la sfilata comincia. E' qualcosa che esalta, che riporta violentemente indietro nel tempo ed è col cuore un

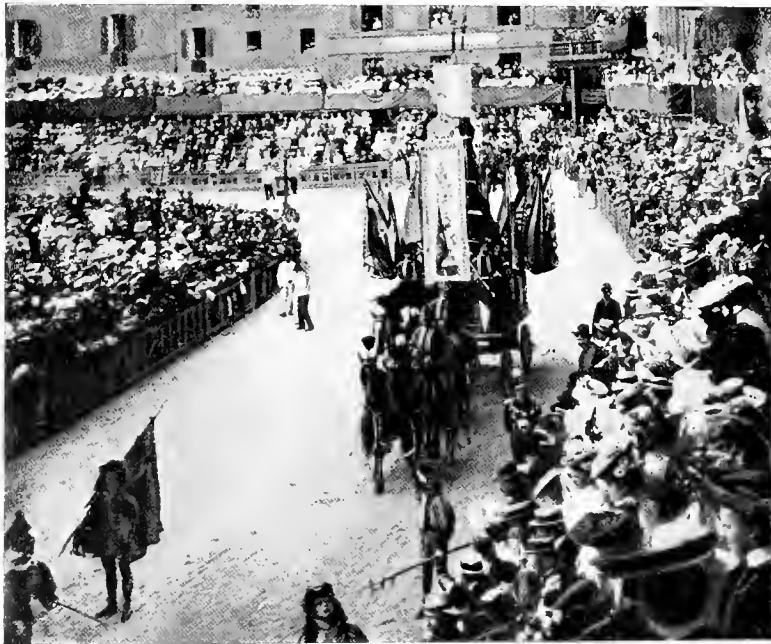
po' commosso che anche i più scettici, anche coloro che allo spettacolo vennero corazzati di preventiva sfiducia, assistono allo snodarsi del lungo corteo variopinto sul quale svolazzano le grandi bandiere.

Lo apre il vesillifero del Comune, che in ricchissima veste, ben piantato sul cavallo magnificamente bardato, tiene alta e dritta la gloriosa balzana senese; lo seguono i mazzieri dall'incedere

Primi i tredici Capitاناتi militari, poi le cinque Città, le ventisei Podesterie e Vicariati in seguito <sup>1</sup>.

Chiudono la prima parte del corteo gli otto retellini di Palazzo.

Uno scroscio d'applausi saluta l'apparire della prima comparsa di contrada gareggiante. Al rullo dei tamburi, al suono della marcia guerriera, gli alfieri continuano nella loro sbandierata per tutto il giro della pista, soffermandosi di quando in



IL CARROCCIO (2 LUGLIO 1906).

(Fot. del Bar. Sergardi-Biringucci).

maestoso, quindi i trombetti comunali dalle succinte tuniche verdi sulle maglie bianche e dal nero berretto piumato che soffiano a pieni polmoni nelle lunghe trombe adorne di drappelle dai colori di Siena.

Gli squilli alti e poderosi di guerresca fanfara si alternano col motivo festevole e saltellante attaccato subito dopo dai musicisti di palazzo che li seguono da vicino ed i cui moderni strumenti pur troppo stridono di anacronismo sulle vesti pompose e smaglianti. A poca distanza ed in gruppo compatto i rappresentanti delle terre dello Stato senese spiegano al vento le loro bandiere, tributo di omaggio delle antiche vassalle alla Dominante.

quando nei punti principali, gareggiando di destrezza e di difficoltà, studiandosi sempre d'essere aggraziati nelle movenze e composti nella posa.

Vien prima la *Lupa* superba di portare nel costume, elegantissimo per sobrietà di tinte, i colori stessi di Siena: il bianco ed il nero che si alternano lumeggiati qua e là di un poco d'oro. Sulla

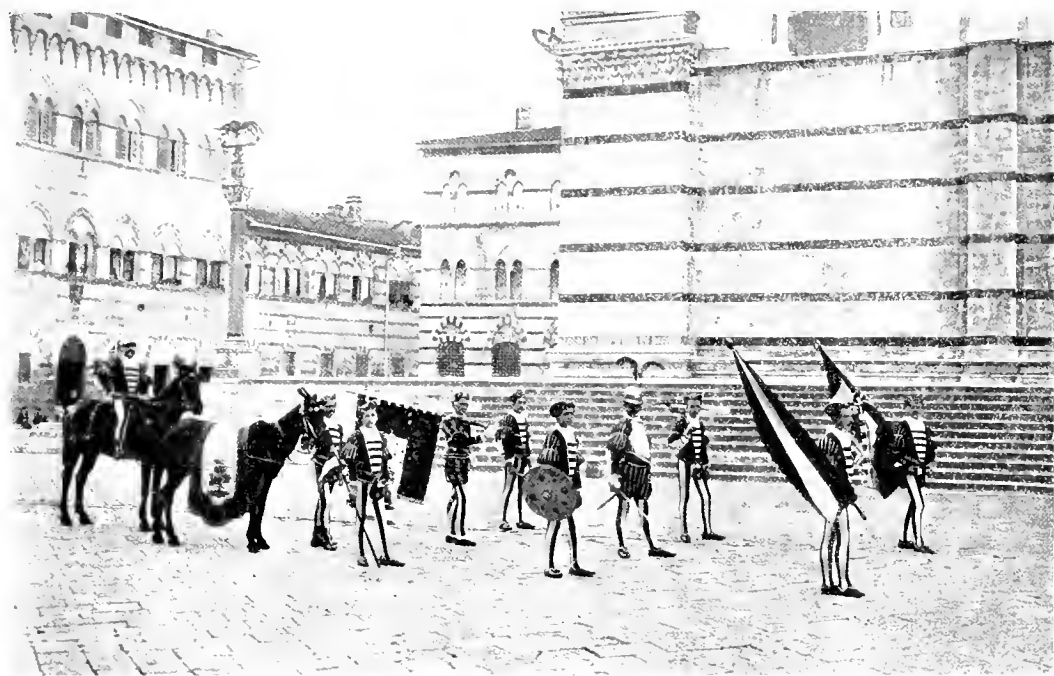
<sup>1</sup> *Capitanati militari* — Terzo di Città: Arcidosso, Bagni, Monastero, Monticiano, Paganico. — Terzo di S. Martino: Borgo S. Maria, Pienza, Rapolano, Val di Chiana, Val d'Orcia. — Terzo di Camollia: Berardenga, Mensano, Quercegrossa.

*Città* — Chiusi, Grosseto, Massa Mar., Montalcino, Sovana. *Podesterie e Vicariati* — Abbadia S. Salvatore, Arcidosso, Asciano, Asinalunga, Buonconvento, Campagnatico, Casole, Castelnuovo Berardenga, Cetona, Chianciano, Colonna, Ischia, Lucignano, Magliano, Montepescali, Orbetello, Petroio, Piancastagnaio, Port'Ercole, Radiconi, S. Casciano V. di Pesa, S. Quirico d'Orcia, Sarteano, Saturnia, Talamone, Torrita.

sua bandiera spicca la lupa che allatta i gemelli, impresa che Siena ha comune con Roma quasi a testimoniare dell'antichità della sua origine.

Seguono: la *Civetta*, di rosso e nero con qualche accenno di bianco ed avente ad emblema il fosco uccello notturno; il *Bruco*, mescolanza complicata di giallo, di verde e di azzurro, impresa: un bruco strisciante su di un ramoscello; il *Drugo*, che intreccia il giallo, il verde ed il rosso intorno

snella fiera che si drizza sul posteriore ad uno slancio audace tra il bianco, il rosso ed il celeste; la *Tartuca*, sulle cui bandiere gialle listate di celeste la tarda testuggine spicca in campo d'oro; ultima delle contrade che corrono, l'*Oca* fonde nel suo costume i colori d'Italia che le valevano l'applauso unanime quand'era delitto manifestare in qualsiasi modo le proprie aspirazioni e che le guadagnano oggi qualche fischio da coloro che affet-



COMPARSA DELLA SELVA IN PIAZZA DEL DUOMO.

(Fot. Lombardi).

al fantastico mostro coronato d'oro; la *Torre* d'amaranto temperato da fasce bianche e celesti e che porta l'elefante bianco caricato d'una torre.

Subito dopo l'*Onda* riposa l'occhio da questa violenta fanfara di colore colla mitezza delicata del suo costume in cui il bianco ed il pallido azzurro si alternano continuamente: ha per impresa un delfino coronato natante in un mare tranquillo.

L'*Aquila* di giallo e nero, colori esecrati un tempo e che perciò furono pacificamente divisi e mitigati da un poco di azzurro: ha per emblema la fiera aquila bicipite che in omaggio ai tempi ha sacrificata una testa. La *Pantera* inalbera la

tano l'antipatriottismo per dimostrare la loro spregiudicata indipendenza politica: ha per impresa il prosaico palmipede che le dà nome.

Ed ecco, tirato da quattro cavalli che nascondono ipocritamente la tarda età e la magrezza loro sotto le ricche gualdrappe cremisi, il Carroccio <sup>1</sup>. In cima all'antenna da cui penzola il gonfalone comunale, una stridula campanella mesce la sua voce squillante alla vasta polifonia e risponde insistente alla voce grave della maggior sorella del Mangia; ai quattro angoli altri trombetti dan fiato alle lunghe

<sup>1</sup> Preso ai Fiorentini a Montaperti. — Dell'antico si conservano due antenne addossate ai pilastri della cupola del Duomo.



FIGURINO DELLA GIRAFFA.

(Fot. Tarducci).

FANTINO IN COSTUME DI CORSA  
(CONTRADA DELL'OGA).

(Fot. dell'Arch. Prof. Marchetti).

tube, dietro, franmischando nei sobbalzi del pesante veicolo i loro colori, s'affastellano le bandiere delle diciassette contrade.

Ma tutti gli occhi si fissano sul *palio*, l'ambita ricompensa che fa bella mostra di sè sul davanti del carro. Nella seta del suo drappo la figura della Vergine troneggia (*Sena civitas Virginis*) e trattenuto all'asta da fasce bianche e nere, riluce il premio — il piatto d'argento che la contrada vincitrice dovrà riportare al Comune ricevendone il compenso di 55 talleri.

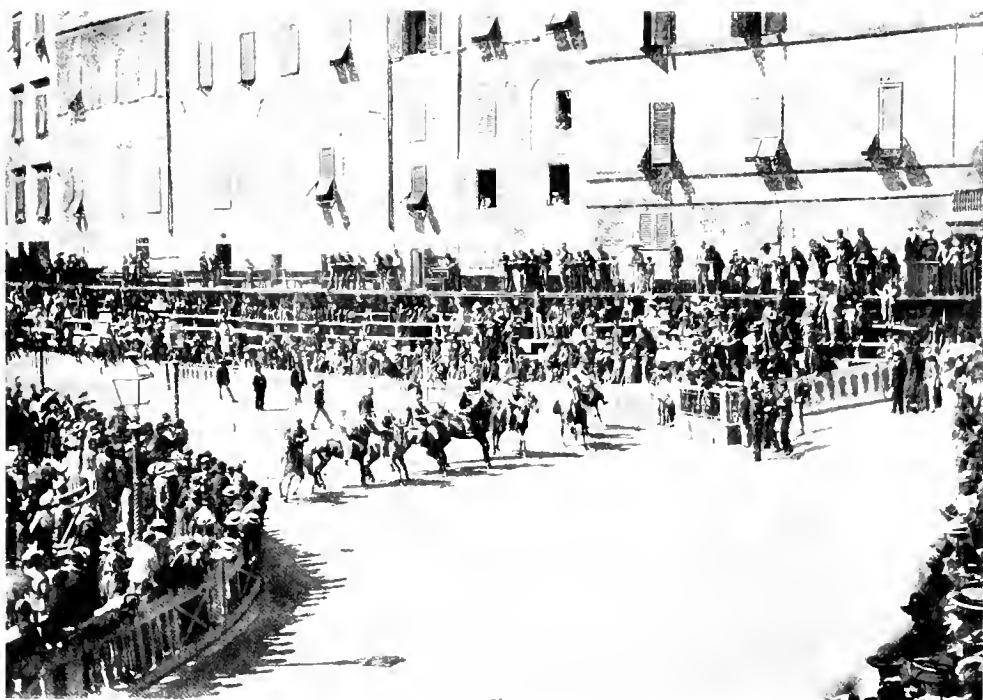
Scortano il Carroccio le sette contrade che non corrono questa volta e che hanno esse pure la loro comparsa, eccezion fatta del fantino e del barbaresco. *Val Montone* mostra sulla sua bandiera rossa, bianca ed arancione il mansueto animale; la *Selva*, col rinoceronte caricato d'un albero da cui pendono rotelle d'oro, ha per colori il verde, il bianco e l'oro; la *Chiocciola*, di rosso, giallo e celeste, porta il lento animatetto in campo bianco; il *Nicchio* ricorda il mare lontano colla rosea conchiglia e la preponderanza di azzurro striato di giallo e di rosso; l'*Unicorno* o *Leocorno* innalza il fantastico animale araldico campeggiante tra il bianco, il celeste e l'arancione; l'*Istrice* colla bestiola armata di mille aculei ed i quattro colori bianco,

nero, rosso ed azzurro sui costumi e sulle bandiere; ultima la *Giraffa*, di bianco e di rosso, allunga il collo per scorgere la testa già lontana del serpeggiante corteo.

Dodici paggi allacciati da festoni di alloro e da catene di fiori mettono una nota pastorale fra tanto apparato di guerra, quindi, preceduto da un paggio vestito di scarlatto che gli porta la mazza e lo scudo, cavalca il Capitano di Giustizia, seguito dai bargelli, dai berrovieri, dagli archibusieri e dai balesrieri della guardia comunale.

Un secondo carro allegorico che dovrebbe rappresentare il Buon Governo quale l'ha frescato il Lorenzetti nella sala dei Nove, segna la fine del corteo; lo circondano paggi recanti rami d'olivo e d'alloro, lo scortano quattro cavalieri misteriosamente chiusi nell'armatura che portano le insegne delle soppresse contrade della *Vipera*, dell'*Orso*, della *Quercia* e della *Spada forte*.

Nella *pianata* (il breve tratto piano davanti al Palazzo Comunale) su di un palco eretto appositamente prendon posto le comparse man mano che vi giungono, mentre i fantini entrano nel cortile a mutare il ricco costume fino allora indossato con una più comoda casacca dai colori della contrada e per nascondere la testa in uno zucchetto foderato



LA MOSSA.

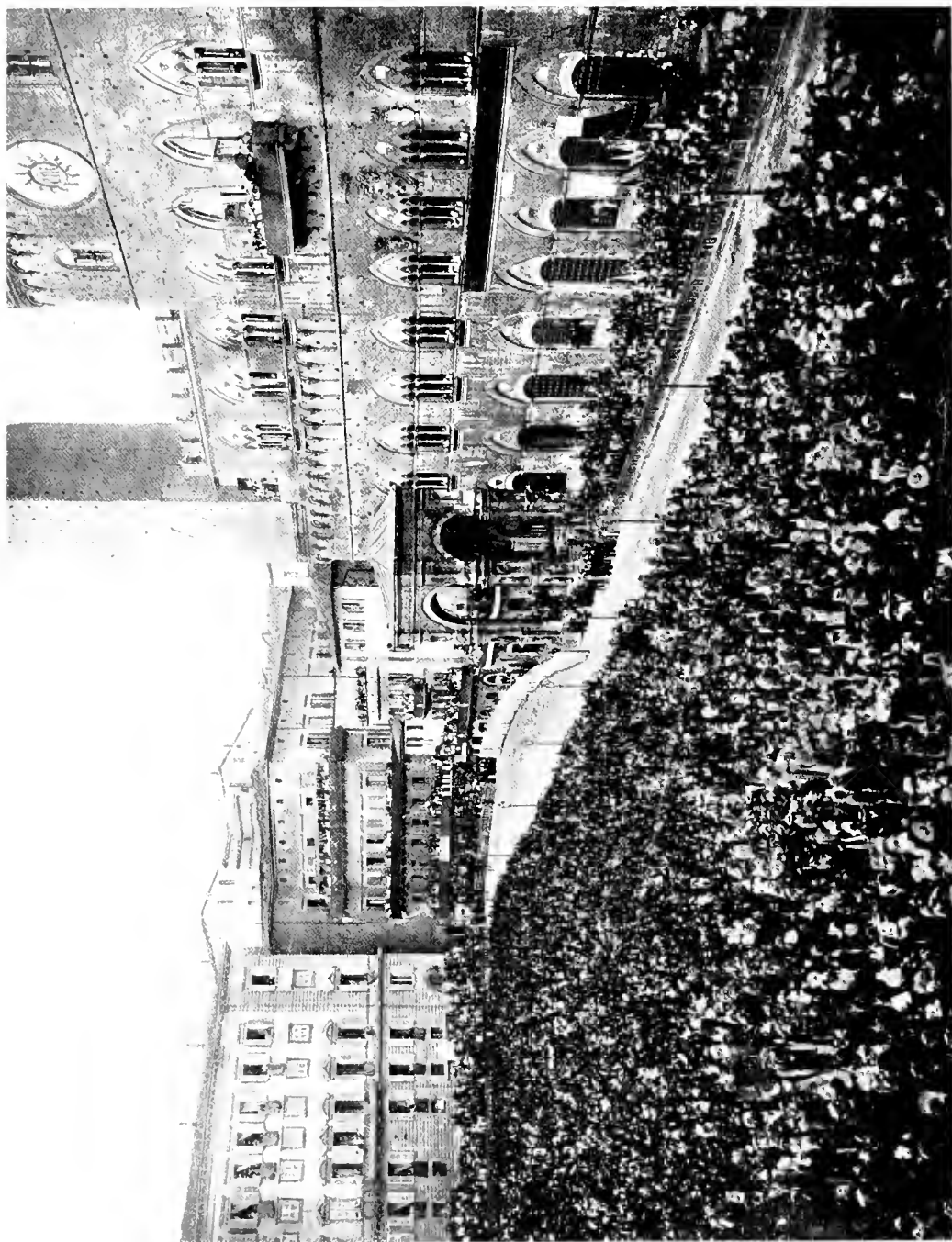
Fot. dell'Arch. Prof. Marchetti.



LA CORSA.

Fot. Gianio.





DURANTE LA CORSA — LA DISCESA DI S. MARTINO COLLE MATERASSE PROTETTRICI

(Fot. Brogi).



d'acciaio che dovrà preservarli dalle nerbate avversarie. Ma ormai la tensione del pubblico è al colmo, tanto che si accoglie con qualche lazzo distratto il comico apparire di alcuni spazzini, anch'essi in costume quasi antico, che dietro il corteo, numeroso di cavalli, ripuliscono la pista. Ironico e ridevole contrasto collo svolgersi di tanta pompa di colori e di tanta magnificenza.

Uno scoppio secco di mortaretto fa sussultare il pubblico col cuore e cogli occhi intenti alla porta di Palazzo. I dieci gareggianti escono e trattengono a stento i cavalli nervosi, vanno a porsi a poca distanza dai due canapi tesi dinanzi al palco della Giuria. Volta a volta, chiamati dal nome della contrada che rappresentano e che è estratto a sorte, i dieci fantini entrano tra i due canapi, più o meno vicini allo steccato secondo l'ordine di estrazione.

Ad ogni nome succede un mormorio di soddisfazione o di delusione, un mormorio, non un grido perchè l'ansia stringe tutti i cuori. Il momento terribile è giunto: la minima esitanza del mossiere nell'ordinare la caduta del canapo anteriore ed i cavalli agitati, trattiene a stento mentre si dimenano come indemoniati, cadrebbero in mucchio l'un sull'altro.

Il canapo cade a tempo ed i dieci cavalli partono immediatamente a corsa sfrenata tra il vociare assordante. I fantini maneggiano con destrezza meravigliosa il tradizionale nerbo di bufalo di cui sono armati sia per eccitare il proprio cavallo, sia per sferzare sul muso quello dell'avversario che sta per sorpassarli, sia per picchiare sodo e a tutto spiano i malcapitati rivali che capitino a tiro. E' uno spettacolo un po' barbaro, ma che incatena l'attenzione, che arresta il battito del cuore



IL PREMIO.  
(Fot. Arch. Prof. Marchetti).

e tiene sospeso il respiro come sotto l'impressione di un incubo. Il popolo trepidante, plaudente, urlante, fuor di sè dall'entusiasmo, segue la corsa dalla piazza che sembra mutata in una enorme piattaforma girevole tanto è unanime il movimento di tutti i visi nel seguire collo sguardo i cavalli galoppanti: le donne strillano, saltano, piangono; gli uomini bestemmiano, fischiano, urlano per infondere lena ai cavalli; l'imaginoso linguaggio senese trova imprecazioni inedite da lanciare contro gli avversari. Un urlo formidabile.... un cavallo è sdruciolato alla discesa di S. Martino. — Nulla; il fantino risalta in sella e via. Al secondo giro altre due cadute meno fortunate; nello steccato ricoperto di materasse s'apre una porticina, i caduti o sono portati via o se ne vanno zoppicando, mentre i cavalli scossi continuano la corsa frammenti agli altri e qualche volta la vincono.

Il pubblico, tolti gli interessati, non bada ai caduti, una inconscia ferocia ha invasato tutti quanti, non si hanno sensi che per la corsa che continua.

Il terzo giro è a metà, sta per finire. — Un cavallo, fra il grandinare delle nerbate, riesce a guadagnare lo steccato, sorpassa con un lancio disperato il gruppo dei competitori, prende la testa e si



DOPO LA VITTORIA — IL PALIO PORTATO IN TRIONFO  
IN CONTRADA DEL DRAGO.

mantiene primo fino al traguardo, dove il fantino appena riuscito a frenarne l'andatura si butta di sella per essere accolto fra le paterne braccia di sette od otto carabinieri che se lo prendono in mezzo per salvaguardarlo tanto dai troppo impe-

trici che sventolano superbe nell'aria, mentre dall'altro lato della piazza melanconicamente ripiegate s'allontanano le sconfitte, è uno spettacolo così violento che l'occhio non può seguirlo.

I carabinieri hanno consegnato il fantino agli



DOPO LA VITTORIA — LA CENA IN CONTRADA DELL'ONDA.

(Fot. dell'Arch. Prof. Marchetti).

tuosi abbracci degli amici, quanto da ogni possibile rappresaglia nemica.

L'urlo che accompagna e segue la vittoria, un miscuglio, una fusione di tutte le grida di gioia e di rabbia, di trionfo e di delusione, l'erompere dai palchi e dalla piazza nella pista della folla frenetica che superando qualunque ostacolo si precipita ad abbracciare cavallo e cavaliere, lo spiegarci glorioso delle bandiere delle contrade vinci-

amici, i quali al grido tradizionale di *daglie'o, daglie'o* ripetuto su tutti i toni con quanto fiato hanno in corpo lo portano in trionfo verso il palco della Giuria per ricevere il premio agognato, il gonfalone della vittoria che la folla in delirio accompagna trionfalmente fino alla chiesa di Provenzano in luglio, in Duomo, alla Madonna del voto, in agosto come omaggio alla divina protettrice.

Poi, sempre a salti, a grida, a rullo di tamburi

e suon di musica, giungono nel loro rione e la baldoria incomincia.

Finirà come e quando Dio vorrà. Luminarie e straordinarie bevute, ecco il programma. Una infinità di barili sono trascinati nella via e tutti bevono ed offrono da bere, nessuno può esimersi, arrivi o passi, dall'accettare il vino della vittoria offerto.

Non per nulla Chianti e Val di Chiana abbracciano Siena.

Non più grande, non più pazzo poteva essere l'entusiasmo degli antenati, quando accolsero i vincitori di Montaperti e l'Arbia viene rammentata dal limpido vino che scorre nelle uogle aride dal lungo urlare.

E domani sarà ancor festa e per tutta la città sarà condotto in trionfo il cavallo fortunato, sulla cui groppa sarà dipinto a vari colori un numero ripetuto più volte: quello dei palii vinti dalla contrada.

E fra giorni, fra settimane ancora vi sarà un'eco della vittoria nel singolare banchetto imbandito in mezzo alla via alla luce delle fiaccole, in cui il convitato più importante sarà.... il cavallo.

\*  
\* \*

Questo il caratteristico giuoco senese, ricordo di un passato lontano, sintesi di altri giuochi più antichi, erede di grandi e gloriose memorie.

Esso non è possibile che qui, nell'antica città che conserva con cura gelosa il suo aspetto e le sue tradizioni, qui dove lo spirito moderno si è talvolta imposto e sovrapposto, ma non ha mai penetrata l'intima essenza della vita e del carattere, qui nella splendida piazza, unica al mondo, che par creata per esso ed in mezzo

al fanatico entusiasmo di un popolo per il quale non rappresenta un anacronismo o uno sterile avanzo del passato, ma qualcosa di vero, di vivo, di necessario.

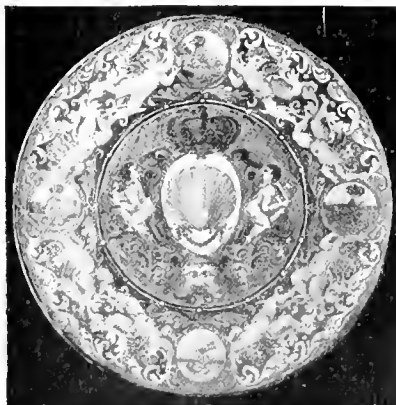
Qui il Palio, coll'ansia della sua corsa un po' barbara, coi pericoli delle cadute e la lotta delle nerbate, soddisfa quell'oscuro senso di crudeltà che dorme inavvertito in fondo all'anima d'ogni uomo e suscita nei pacifici cittadini moderni qualcosa dell'atavico istinto guerriero e pugnace, qui, dove anche le gentildonne altere e forti possono ricordare fra le loro antenate le signore Forteguerra, Piccoltominini e Livia Fausta che un bravo maresciallo di Francia volle immortalare presso i poster « tant que le livre de Montluc vivra.... ».

Le contrade che annualmente lo corrono sono talmente immedesimate ai tripudi, alle guerre, ai sollazzi dei più lontani antenati, che sono divenute qualche cosa di essenziale alla vita senese in intima unione colla storia e coll'anima del suo popolo. Senza di esse Siena non sarebbe più Siena, ma qualcosa di monco, d'incompleto.

Le loro variopinte bandiere che intervengono ad ogni manifestazione cittadina, le comparse, i figurini che si vedono nelle processioni come nei funerali, ai battesimi, ai matrimoni, in ogni pacifica dimostrazione ed in ogni ricorrenza religiosa, formano uno dei caratteri più spiccati, più intimi di questa città così diversa dalle altre, così suggestiva, che attira col suo fascino chi ancora non la vide e lascia nel cuore di chi la conobbe un nostalgico sentimento di rimpianto, triste

insieme e dolce come quello che desta ogni cosa bella su cui tanto volo di tempo è passato soffondendola della mestizia profonda di cosa che ha lungamente vissuto.

C. A. NICOLosi.



PIATTO CON EMBLEMI DI CONTRADE.  
(PROPRIETÀ DELL'AUTORE.)



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

## TESSERE ARTISTICHE DEL SETTECENTO.

### II.

#### TESSERE TEATRALI E *BENEFIT TICKETS*.

(Continuaz. Ve li fasc. di Gennaio 1906, pag. 32).



**L**N un precedente articolo abbiamo discusso di un'usanza gentile dei nostri nonni e bisnonni; quella di adornare artisticamente i loro biglietti di visita, le carte annunciatrici delle loro gioie e sventure domestiche, i loro *inviti* a feste, a balli, a banchetti: continuiamo ora il nostro esame, osserviamo altre categorie di piccole stampe, per il loro ufficio ancora più modeste, ancora più umili, ma pur sempre abbellite da un sorriso d'arte, e pregevoli non men delle altre per il contributo che recano, oltre che alla storia dell'arte, a quella del costume.

..

La moda dei biglietti e dei programmi teatrali con illustrazioni artistiche restò circoscritta nel Settecento e durante l'impero e la Restaurazione agli spettacoli di Corte, per i quali gli artisti più famosi eseguirono incisioni non meno mirabili, sia per genialità di composizione che per finezza di

tecnica, di quelle per i *Bals Purés* o per le grandi cerimonie della Corte di Francia. Ma al di fuori di codeste scarse e speciali tessere, le quali rientrano, d'altronde, nella grande categoria delle diverse carte d'invito, e a parte qualche rara eccezione, il teatro non richiamò l'attenzione degli artisti, e non richiese nè poteva richiedere la loro opera, in quanto il variare continuo degli spettacoli, le indicazioni diverse del posto, del giorno ecc. avrebbero costretto gli imprenditori di spettacoli pubblici a moltiplicare e a rinnovare all'infinito, con grave dispendio, le tessere d'entrata, e quindi i rami relativi. Noi non avremmo a parlare, dunque, di tessere teatrali artistiche vere e proprie, se un gruppo d'incisioni, dovute in maggior numero ad un grande artista italiano, non ci mettesse in condizione, discorrendo di piccole stampe, di dovere assegnare un posto anche ai documenti grafici relativi al teatro. Intendo accennare ai così detti *Benefit tickets* incisi a Londra da Francesco Bartolozzi e da qualcuno dei suoi più valenti discepoli.

Che cosa fossero codesti *Benefit tickets* si dice presto. Erano biglietti d'ingresso ai teatri o ai grandi *Halls* londinesi in occasione di spettacoli dati per serata d'onore del tale o tal altro acclamato artista, o di feste e trattenimenti di carità o di concerti di be-

fosse pronto poi a largirla per amicizia, per carità, o per sentimento di colleganza artistica. Specialmente i suoi compatrioti che, dimoranti a Londra o di passaggio per la grande metropoli vi davano con certi, non si rivolgevano a lui invano, e numero-



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.

neficenza, ma a beneficio.... del concertista. S'intende come appunto per il loro carattere, tali biglietti difficilmente fossero pagati al loro autore, ed è noto, d'altro canto, come il Bartolozzi, che pure vedeva spesso l'opera sua assai lautamente ricompensata <sup>1</sup>,

si sa che furono quindi le tessere che durante molti anni egli incise per Felice de' Giardini, Pacchierotti, Borghi, Dragonetti, la Banti <sup>1</sup> ecc., molto spesso

<sup>1</sup> Un documento riportato dal Tuer (*Bartolozzi and his works*, vol. I, p. 49) ci fa sapere che l'artista ricevette come prezzo di tre biglietti per concerti di Bach 100 ghinee, cioè 2625 franchi.

<sup>1</sup> Felice De' Giardini, violinista e compositore, nacque a Torino il 12 aprile 1716. Studiò il canto e la composizione con Paladini, il violino con Somis. Dal 1744 in poi visse quasi sempre all'estero e moltissimi anni a Londra, dove per due volte assunse l'impresa del teatro dell'Opera italiana. Morì a Mosca nel 1796. Abile esecutore, godè a Londra di grande notorietà sebbene usasse invecchiare e ricamare un po' troppo

servendosi degli stessi rami dai quali raschiava volta a volta il nome di un artista per sostituirvi quello di un altro. Così avviene che della medesima tessera si trovino nelle collezioni del genere esemplari con scritte diverse e molto spesso anche

con ispazj per le scritte in bianco; prove tirate dall'originale quando l'artista non vi aveva ancora incisa la dicitura, oppure dopo ch'egli vi aveva raschiata la vecchia, e prima che vi avesse sostituita la nuova. Talvolta la stessa tessera manca,



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

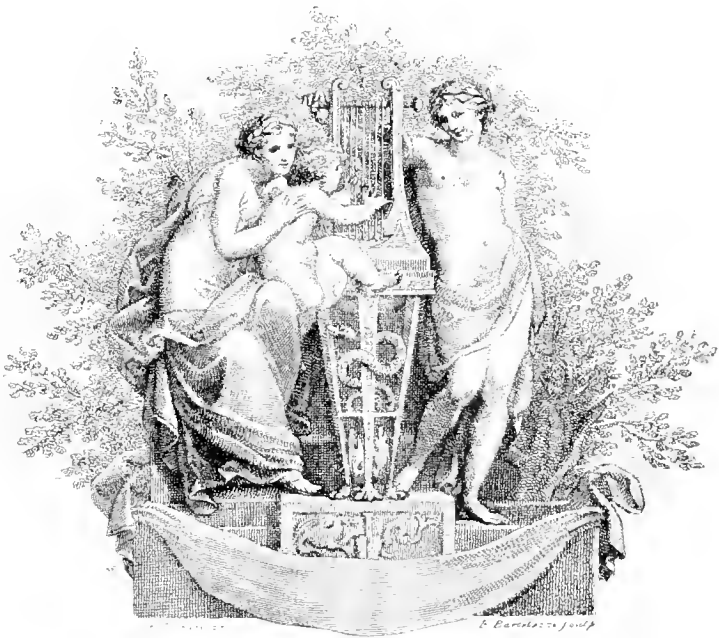
le parti che gli erano affidate. A questo proposito si narra che del brutto difetto lo guarisse una sera il maestro Jomelli con una solenne lezione. Rappresentandosi appunto un'opera di questo maestro, costui per assistere allo spettacolo sedette in orchestra vicino al Giardini. Figuratevi il violinista! Inorgogliito dalla presenza dell'autore, volle dargli prova di tutta la sua abilità e cominciò ad adornare, quanto mai, di smerlettature e ricamature la sua partizione. Non l'avesse mai fatto: lo Jomelli sulle prime si frenò, ma poi, perduta la pazienza, gli lasciò andare un ceffone....

Anche gli altri artisti che abbiamo nominato passarono lunghi anni della vita a Londra: Gaspare Pacchierotti, il famoso sopranista marchigiano che vi si fece acclamare tra il 1778

e il 1783 e dopo il 1790; Luigi Borghi, noto violinista e compositore, il quale vi si stabilì nel 1780, e nel 1784 prendeva parte come primo dei secondi violini all'esecuzione degli Oratorj in commemorazione di Haendel; Domenico Dragonetti, il celeberrimo contrabassist, che recatosi colà per la prima volta nel 1791, stupì dilettranti e professionisti per il suo prodigioso meccanismo, e vi ottenne in seguito successi straordinari e memorabili trionfi. Gli stessi allora coglieva a Londra nei medesimi anni sulle scene del teatro lirico un'altra artista italiana, Brigida Banti, che per le doti della sua voce estesissima e vellutata entusiasmava in quel tempo il pubblico di mezza Europa. Figlia d'un gondoliere veneziano, trascorse i primi anni della sua giovinezza cantando sulle piazze. Una

in alcuni esemplari, perfino della cartellina o del nastro che in altri reca la dicitura: si tratta evidentemente di rami incisi, forse molto tempo prima, per altro scopo e poi adattati al nuovo uso cui dovevano servire<sup>1</sup>. Nè deve stupire il fatto quando si pensi all'enorme produzione del maestro e alla possibilità che egli, non sapendo e non volendo rifiutarsi, si trovasse in alcuni momenti sovraccarico di lavoro; deve piuttosto meravigliare come

egli, volendo trar partito delle sue opere precedenti, sapesse ridurle con gusto, svolgendo cartelle, tendendo drappi, lasciando le ghirlande di nastri, in modo che l'occhio non avvertisse la sovrapposizione e l'adattamento. Per dare un'idea del numero grande di *Benefit tickets* di Bartolozzi sarà sufficiente ricordare che soltanto per i concerti di Felice de' Giardini egli eseguì, su disegni di Cipriani, o adattò, dodici o tredici biglietti, dei quali non



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

sera del 1778, sul marciapiede di un *boulevard* parigino, in mezzo al rumore delle vetture, si stava sgolando per qualche soldo dinanzi al pubblico distratto di un caffè, quando passò il signor De Vismes du Valgay, impresario dell'*Opera*... All'orecchio avvezzato del direttore del massimo teatro francese non sfuggì il timbro di quella morbida voce, calda e potente. Finito il *pezzo*, nella manina della giovine italiana scivolava una moneta d'oro, mentre qualcuno, desideroso di udirla con più agio, le bisbigliava all'orecchio un appuntamento per l'indomani. Pochi giorni dopo la Banti debuttava all'*Opera Comica*; il successo fu immediato e clamoroso. Da quella sera la fortuna dell'artista era fatta, e da quella sera incominciarono i suoi trionfi nei principali teatri di musica. Per lei Salvatore Rispoli scriveva *Ipermestra*, per lei Francesco Bianchi *Semiramide* e *Mcrope*. Morì appena cinquantenne nel 1806 e il suo corpo finì sulla tavola iacisoria, desiderandosi

di conoscere la ragione della sua voce fenomenale. Si credette di rintracciarla nel volume straordinario de' polmoni. (L. FERTS, *Bibliographie universelle des musiciens*. Paris, Firmin Didot, 1871).

<sup>1</sup> Per esempio, della tessera per Giardini riprodotta a pag. 144 si conservano parecchi esemplari senza la scritta sopra e sotto la vignetta, e alcuni privi affatto anche delle stesse fasce in cui sono incise quelle parole. Le altre due tessere che si veggono a pag. 143 e a pag. 146 servirono rispettivamente per il contrabassista Dragonetti e per la signora Banti, e la maggior parte degli esemplari conservano infatti i nomi dei due artisti: noi abbiamo preferito riprodurre due prove che ne mancano, per dar saggio ai lettori anche di questi biglietti incompiuti.

Della bella tessera per la signora Grassi (v. tavola fuori testo a pag. 144) si conservano nella collezione Bank di Londra



più di tre, per ragioni di spazio, abbiamo potuto qui riprodurre. Questi ultimi rappresentano, come si vede, uno l'incoronazione di Apollo, l'altro Mercurio e Cupido, il terzo il giudizio di Mida nella contesa tra Apollo e il Dio Pane; ed egualmente tratti dalla mitologia classica sono i soggetti degli altri: Melpomene e Talia, Apollo che

gedia e la Commedia, una musa con due amorini, Venere con Amore e la Musica, Orfeo e Euridice, Apollo e Dafne. D'altronde tutti o quasi tutti i *Benefit tickets* di Bartolozzi o dei suoi scolari, sieno su disegni di Cipriani o di Burney, di Tresham o di Stothard, hanno su per giù le medesime rappresentazioni o mitologiche o allegoriche, quasi sempre le



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI

istruisce le Muse, Venere che sorge dalla spuma del mare, Psiche che istruisce Imene, Cupido che ispira Saffo a scrivere un'ode alla musica, la Tra-

alcuni esemplari senza scritta ed uno con le parole: *Messrs Bach & Abel Concert Soho*. Cecilia Grassi, milanese, moglie del compositore Giovanni Cristiano Bach (figlio del grandissimo Sebastiano), cantò sulle scene dell'Opera italiana a Londra dal 1767 al 1782. La medesima tessera incisa da Bartolozzi servì, con scritte diverse, per la *beneficiata* di lei e per uno dei concerti dati a Londra dal marito in unione col musicista Carlo Federico Abel.

stesse divinità dell'Olimpo, gli stessi amorini e genietti sonanti, volanti, danzanti, gli stessi simboli, gli stessi motivi <sup>1</sup>, ma, in compenso di questa uniformità e mancanza di fantasia nei soggetti, quanta scienza e coscienza e quanta geniale ed elegante

<sup>1</sup> Un biglietto che si distingue un poco dagli altri è quello disegnato da Stothard e inciso da Bartolozzi per il concerto dato il 5 febbraio 1796 a beneficio della Free Masons Female Charity. Mostra una donna che presenta una fanciulletta a una dama seduta su un pogggiolo.



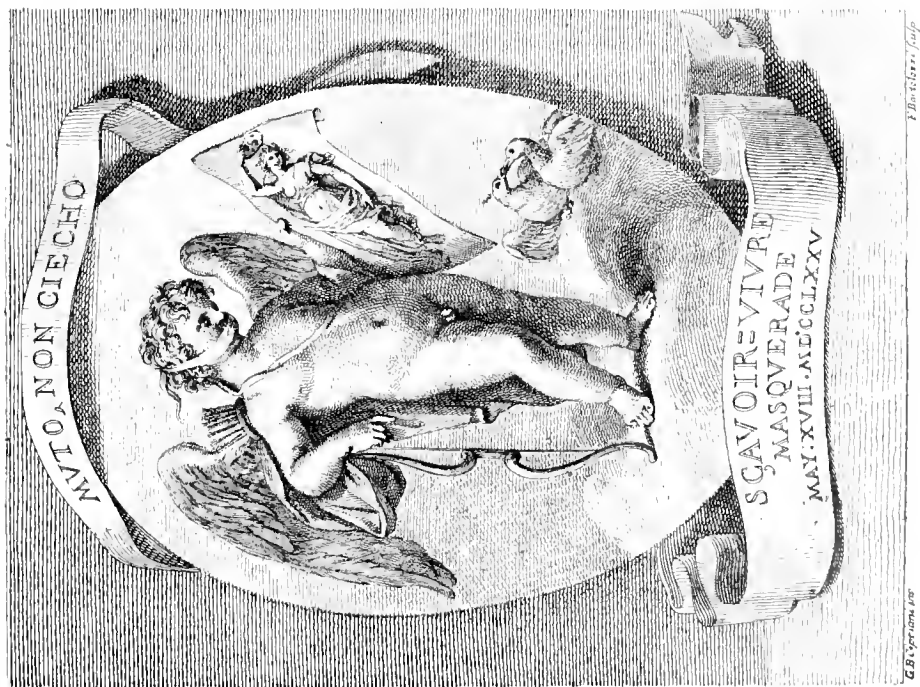
M<sup>r</sup>. HARRISON'S NIGHT.

*Trisham 1801*

*Trisham 1801*

*Trisham 1801*





COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.



virtuosità di tecnica in questi piccoli gioielli, opera molto spesso gratuita e affrettata d'un giorno o di una notte soltanto!

Così la raccolta del Dott. Piccinini come quella del Gabinetto nazionale delle stampe in Roma

avanti lettera agli esemplari stampati con diciture diverse.

Molte di queste tessere recano soltanto il nome dell'artista per cui erano fatte e qualche volta l'indicazione del giorno e del luogo del concerto o



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

contengono numerosi e splendidi esemplari di *Benefit tickets* di Bartolozzi; ma sopra ogni altra ricchissime di queste tessere sono la collezione di Miss Bank, donata nel 1818 da Lady Bank al British Museum, e l'altra formata dal Museo stesso con acquisti e con lasciti di privati: collezioni che contengono esemplari assai interessanti come quelli che permettono di seguire i diversi e successivi adattamenti che le tessere subirono dalle prove

della rappresentazione <sup>1</sup>. Oltre la firma di colui che le disegnò, portano molto spesso soltanto l'iniziale del nome e il cognome del Bartolozzi seguiti da *sculp.*, *etched*, *inc.*, o *fecit*; in quelle eseguite dopo

<sup>1</sup> In qualche tessera avviene di trovare l'indicazione del giorno e del luogo scritta a mano. Per esempio sull'esemplare, appartenente al Gabinetto delle Stampe di Roma, della tessera riprodotta a pag 140, eseguita per il ballo di bimbi di Mr. Fierville, è scritto a mano: *Carlisle House. Thursday 5th april 1871.*

il 1768 il cognome è accompagnato spesso dalle iniziali *R. A.*, sigla dei membri della Royal Academy di Londra, della quale l'incisore fiorentino, con Cipriani e Reynolds, era stato fondatore; talvolta compare vicino alla firma anche l'anno; una sola volta, nei *Benefit tickets*<sup>1</sup>, l'età: nella tessera per la Banti, qui riprodotta a pag. 146, nella quale si legge: *F. Bart. inv. scul'ps. 1797 ætatis suæ 69.*

Una strana particolarità presenta uno dei biglietti sopra ricordati per i concerti del maestro Giardini:

pleta, vedendosi vuoto lo spazio per altre quattro o cinque lettere. Molto probabilmente la parola mancante restata sospesa al bulino dell'artista era *time*: ma perchè quella dichiarazione, così recisa, di Bartolozzi, di voler fare un tal lavoro *per l'ultima volta*? Vuolsi che il Giardini, il quale doveva grande riconoscenza all'incisore per avergli costui prestata non poche volte l'opera sua *gratis et amore*, fosse invece, un giorno, così ingrato, fatuo e impertinente da andar dicendo che a lui doveva Bartolozzi il



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

la tessera con Mercurio e Cupido, di cui si può vedere l'illustrazione a pag. 145. La firma dell'incisore vi figura un po' più a sinistra del punto in cui dovrebbe trovarsi per corrispondere a quella di Cipriani, e lascia sospettare che altre parole dovessero seguire per colmare lo spazio bianco fino a raggiungere il limite dell'incisione. Infatti in un esemplare rarissimo della medesima tessera<sup>2</sup> la scritta appare così: *F. Bartolozzi sculp. for the last*, ma nemmeno in quello è ancora com-

nome che si era fatto a Londra. L'incisore avrebbe risaputa la cosa proprio nel momento in cui era dietro a comporre una delle tessere per lo stesso Giardini e, irritato, avrebbe espresso sull'incisione il proponimento di non lavorare mai più per lui. Non sappiamo quanto sia di vero in questo racconto; forse Giardini non fu tanto sciocco e tanto ingrato nè Bartolozzi così impulsivo, e forse nelle parole dell'incisore non è da vedere un rimprovero per alcuno. Non è più facile che il fortissimo lavoratore, sfruttato per tanti anni, da amici, da colleghi, da clienti, da istituti di carità, già innanzi nell'età e ormai stanco, non scrivesse quelle parole senza acredine per alcuno di coloro che alla sua generosità s'erano rivolti, ma soltanto per formulare il suo giuramento...

<sup>1</sup> In altre piccole stampe di Bartolozzi compare talvolta vicino alla firma, oltre l'anno, l'età dell'artista. Per esempio in un *passe-partout* per biglietto di visita che conservasi nella collezione Piccinini la firma suona così: *F. Bartolozzi R. A. Engraver to his Majesty etatis 71 an. 1798.*

<sup>2</sup> Tuer, *op. cit.*, vol. I, pag. 48.

da marinajo: che per *Benefit tickets* non si sarebbe prestato mai più? Comunque, dopo averle incise, egli, pentitosi, le raschiò dal rame, giacchè soltanto un esemplare, forse di prova, le presenta: è possibile, anzi, che l'ultima parola - *time* - non sia mai stata scritta, come dimostrerebbe appunto

esemplare, però, non è originale; il fatto che in fondo alla vignetta figurano i nomi di Hogarth come autore della composizione e di Sympson Junior come autore dell'incisione, e che nel margine inferiore appare il nome di un secondo incisore, A. M. Ireland, prova come la stampa sia tratta dall'edizione



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA.

il fatto che quell'unico esemplare non la conserva.

Insieme con alcuni *Benefit tickets* di Bartolozzi e con uno bellissimo di Tresham e di Schiavonetti per un concerto del famoso tenore inglese Harrison, i lettori troveranno qui saggio di altre tessere teatrali non prive di interesse. Una fu fatta per la serata d'onore dell'artista Walker data al Covent Garden e riproduce senza dubbio una scena dell'opera rappresentata in quella sera. Il nostro

che quest'ultimo fece di molti disegni e incisioni di Hogarth<sup>1</sup>.

Altre tessere riguardano il teatro di Sir W. W. Wynnes a Wynnstay: una, disegnata dal notissimo

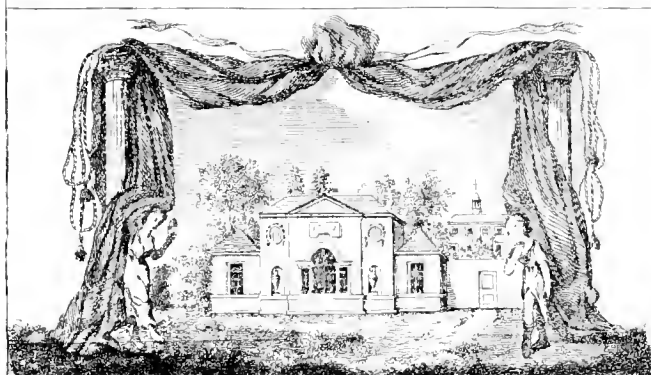
<sup>1</sup> L'edizione di questo A. M. Ireland non deve essere confusa con quella che un altro incisore dello stesso nome, ma molto più noto, Samuele Ireland — padre del famoso falsificatore di opere di Shakspeare, William Henry Ireland — pubblicò dal 1794 al 1799 col titolo *Graphic illustrations of Hogarth*



*Three Tickets of Admission to Sir W. Wynn's Theatre at Wynnstay.*



*H. Bunbury Eng. del.*



*L. Evans Eng. del.*

*View of the Theatre at Wynnstay*



*H. Bunbury Eng. del.*

**WYNNSTAY.**  
*Published by J. G. & Co. 15, Fenchurch Lane, London.*



SIX  
CONCERTS,  
pour le  
CLAVECIN ou PIANO FORTE,  
avec l'accompagnement  
de DEUX VIOLONS et VIOLONCELLE.

Composés par  
C F - ABEL  
Musicien de la Chambre de sa Majesté  
la REINE de la GRANDE BRÉTAGNE.

OEUVRE XI.

LONDRES Imprimés pour l'Auteur  
chez R. Bremner, Marchand et Imprimeur de Musique dans le Strand  
F. Davidson Sculp.

caricaturista Henry Bunbury e incisa da Bartolozzi, è il programma del teatro, dove si rappresentavano farse e commedie, pantomime e tragedie, tra cui, come si vede, qualcuna di Shakspeare: le altre tre, riunite in un solo foglio, dovevano servire per l'ingresso di tre persone insieme o di una persona sola per tre sere. Queste ultime non hanno nome d'incisore e furono disegnate due da Bunbury, l'altra da Evans. La prima reca un'allegoria del teatro di Wynnstay, rappresentato da una botte colma di emblemi teatrali e affiancata da quattro maschere; la seconda una bocca d'opera con la veduta, nel fondo, del teatro di Wynnstay; la terza personaggi della commedia che danzano attorno all'erma di Sir W. W. Wynnes; tra essi vedesi la figura colossale di Falstaff chinarsi galantemente verso una delle *merry Wives* di Windsor.

Senza alcun nome di disegnatore e di incisore, senza alcuna indicazione di persona, di luogo, di data, è una piccola stampa che appartiene alla collezione Piccinini e che rappresenta un'elegante figura di donna in atto di suonare il liuto. Si tratta senza dubbio di un esemplare avanti lettera di

tessera per concerto eseguita da artista inglese verso la fine del settecento; e per la finezza dell'esecuzione, per la grazia della composizione, per la poesia di quello sfondo di giardino solitario, per l'eleganza di quella figurina di donna che pare tratta da una tela di Gainsborough, per quell'aspetto, direi, enigmatico e misterioso che ha questa singolare tessera, mi è piaciuto offrirne qui la riproduzione sebbene, purtroppo, questa non sia certo felicemente riuscita.

Così pure, poichè abbiamo discorso del contributo portato dall'arte di Bartolozzi ai trattenimenti musicali del tempo, mi si permetta d'accennare a un gruppo d'incisioni che hanno un qualche nesso con le sue tessere per concerto: ai suoi bellissimi frontispizj per partiture musicali, frontispizj che, strappati dai rispettivi volumi, si ritrovano oggi nelle collezioni di antiche stampe. Qui se ne può veder riprodotto uno: quello che accompagnava i sei concerti di C. F. Abel per piano, violino e violoncello.

ETTORE MODIOLIANI.



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

## I LAVORATORI DELLA MORTE.



**P**RIMO a sfatare la leggenda che dai cadaveri umani, avessero spontaneamente la loro origine e bacherozzoli ed insetti d'ogni sorta, è stato Francesco Redi, il quale ebbe ancora il vanto di poter primo dimostrare, come quei pretesi vermi non fossero altro che larve d'insetti, ed in ispecial modo di mosche. E tanto maggiore è il suo merito, da poi che egli ebbe a lottare con gente, che di tale opinione si era andata plasmando una specie di dogma, e che non tolleravano veder in tal modo menomato, quanto, da tempi antichi, andavano continuamente insegnando.

Le esperienze di questo intelligentissimo osservatore stracciarono il velo, che teneva avvinta l'ignoranza e la superstizione di quei tempi, ed a poco a poco anche i più increduli dovettero cedere, di fronte alla fredda logica delle sue ancor più fredde dimostrazioni. Egli avvertì come le mosche deponessero nella carne in putrefazione le uova, e come da queste si formassero le larve, ma non contento di ciò egli pose della carne fresca in fiaschi ben chiusi e « non ho mai veduto » egli

scriveva « nascere un baco, ancorchè sieno trascorsi molti mesi, dal giorno che in essi quei cadaveri furono serrati: si trovava però sempre qualche volta per di fuori sul foglio qualche caccione o vermiciattolo, che con ogni sforzo e sollecitudine s'ingegnava di trovar qualche gretola, dentro i quali di già tutte le cose messevi erano puzzolenti, infradicate e corrotte ».

Questo fenomeno biologico meraviglioso svelato da Francesco Redi, l'affidare cioè le mosche le loro uova alla carne, costituisce l'atto principale, con cui questi insetti attendono alla loro riproduzione. E' l'amore materno che l'induce a ciò, provvedendo in tal guisa ai giovani nati un cibo abbondante, sì che non avranno bisogno di ramingare di qua e di là, trovando già imbandita attorno a loro una mensa abbondante. Per tal bisogna queste larve hanno la facoltà di segregare un liquido speciale, che corrode la carne, e di avvicindirla, riducendola in una poltiglia atta ad esser assimilata dai loro stomaci.

Ma non uniche le mosche siedono commensali

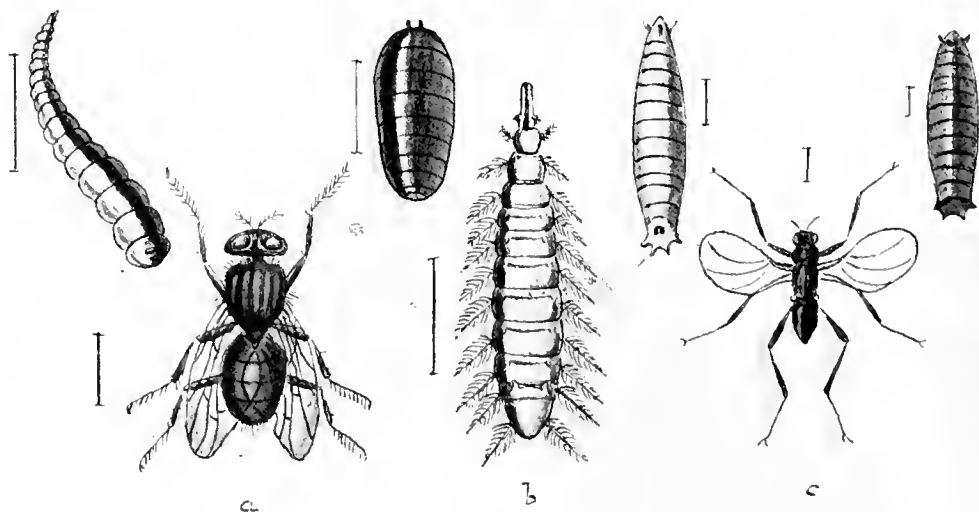


FIG. 1. MOSCHE ANTROPOFAGHE: a LA MOSCA DOMESTICA, IN ALTO LA LARVA E NINFA — b. LARVA DI UNA MOSCA (« ANTOMYIA ») — c. LA FORA (« PHORA ATERRIMA »), IN ALTO LA LARVA E NINFA.

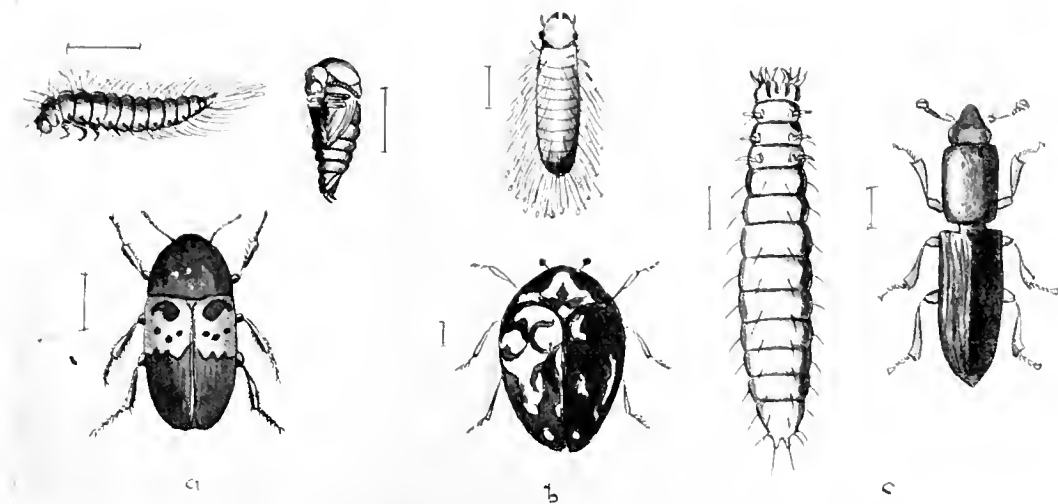


FIG. 2. COLEOTTERI ANTROPOFAGHI. a. IL DERMESTE DEL LARDO, IN ALTO LA LARVA E NINFA — b. L'ANTRENO DEI MUSEI, IN ALTO LA SUA LARVA — c. LARVA ED INSETTO PERFETTO DEL « RHIZOPHAGUS PARALLELOCOLLIS » (IN PARTE DA P. MÉGNIN).

a questo lugubre banchetto, ad esse s'aggiungono e colleotteri e farfalle ed acari, ed altri ancora, sì che il corpo umano fornisce il cibo a non meno di cinquanta specie diverse di questi « lavoratori della morte » come furono chiamati da P. Mégnin, in un suo lavoro sulla fauna dei cadaveri. E non tutti si presentano alla stessa ora, ma si succedono in diverse epoche, attendendo i più che i microbi inizino l'opera di dissoluzione della materia, determinando la putrefazione. Di tal maniera P. Mégnin riuscì a distinguere otto squadre diverse di animali, i quali si succedono a tempi fissi, mano mano che la putrefazione della materia è andata sempre più inoltrandosi. Con tutta probabilità il sullodato autore ha un poco esagerato in questa sua divisione più matematica che biologica, potendosi al più ridurre a tre o quattro gruppi distinti.

Ancor mentre l'uomo è in vita, e sta lottando coll'inesorabile falce della morte, particolarmente nella stagione calda, si vedono girare attorno all'ammalato delle specie di mosche, che non si peritano a deporre le loro uova entro l'apertura nasale, o nella bocca del moribondo. Questi brutti nunzi della morte, che colla loro presenza par che vi dicano: lasciate ogni speranza, riescono, mediante una sensazione olfattiva finissima, a percepire la carne che è in procinto di ammenire, e da buone madri ecco affidar a questa la loro figliuolanza. Le giovani larve, che si schiudono pochi giorni dopo la loro deposizione, trovandosi in mezzo ad un cibo abbondante, riescono, come è stato riscontrato, in 24 ore ad aumentare il loro peso di duecento volte. Quando l'uomo è cadavere, continuano in questa loro funzione, compiendo a tal

uopo dei viaggi assai lunghi — il professor Dahl constatò il percorso di un chilometro fatto da una *Calliphora vomitoria* — attratte da quest'odore, che promette loro una provvida culla ai loro nati.

Per chi volesse sapere se anche le larve della nostra mosca, così detta domestica, prendono parte a questi macabri banchetti, dirò come le uova vengano deposte di solito nei letamai, ove le larve hanno il loro primo sviluppo e nutrimento, ma come inoltre si siano riscontrate, e non di rado, sui cadaveri umani nei primi stadi della loro putrefazione (fig. 1). Non meno avidi di carne umana sono le larve delle Lucilie, quelle mosche verdi dai riflessi dorati, che assai di frequente si vedono rincorrersi nelle nostre stanze.

Intanto col procedere della putrefazione le materie organiche vanno continuamente decomponendosi, e quando abbiano raggiunto quel punto, in cui le sostanze albuminoidi passano in una specie di formazione caseosa, ecco fare la loro apparizione delle mosche speciali, le Piofile del formaggio, dette così perchè ivi esse depongono a preferenza le loro uova.

Già Schwammerdam avea notato, come le loro larve vivessero nel formaggio, e talora anche nel grasso del prosciutto, od in qualche altra sostanza grassa, ed avea inoltre rimarcato come queste piegando assieme l'apice della testa e della coda, e ritornando tosto nella posizione primiera, potessero eseguire delle specie di salti. E' probabilmente una qual certa somiglianza d'odore col formaggio, il richiamo che attira questa mosca attorno ai cadaveri umani, in questo stadio di decomposizione. Il Mégnin narra come nel cadavere di un uomo

morto di apoplezia e trovato dopo dieci mesi in una stanza su di una poltrona, le larve di questa mosca vi si movevano a miriadi, ed erano facilmente riconoscibili da questi salti caratteristici.

A queste tengono non di rado compagnia le larve di un'altra mosca (*Antomyia*, fig. 1) caratteristiche per dei prolungamenti ramificati che hanno lungo i lati, larve che di solito s'incontrano nei luoghi più sporchi, come i depositi d'immondizie. La For, una mosca dalle estremità assai lunghe (fig. 1), s'appresterebbe, al dire del suaccennato autore, a deporre le uova nel corpo umano, quando tutti i suoi tessuti si sono trasformati in una sostanza viscida, nerastra, avanzi di una fermentazione ammoniacale, il che avrebbe luogo, in un cadavere non inumato, dopo circa un anno. Da ultimo ecco aggiungersi a questa schiera di alati le larve della Tirofora, che furono trovate persino nei preparati anatomici della facoltà medica di Parigi, danneggiandoli irrimediabilmente.

Fatta così conoscenza colle mosche antropofaghe più comuni, la nostra attenzione si rivolge ora ad un altro gruppo d'insetti, i coleotteri, taluno dei quali non disdegna, a differenza delle mosche, neppure allo stato perfetto, di banchettare colla nostra carne. Le massaie hanno non di rado la sgradita sorpresa di trovare fra le abbondanti provvigioni della dispensa dei piccoli insetti dal corpo nero con delle chiazze brune (fig. 2), insetti che, per la speciale predilezione che dimostrano le loro larve pel lardo, portano il nome di Dermeste del lardo. Queste, dal corpo ricoperto di lunghi peli, si trovano talora sui cadaveri umani di circa sei mesi, cibandosi delle sostanze grasse, che stanno per subire la fermentazione butirrica. Dopo essersi

queste larve in tal modo nutrite per lo spazio di tre mesi, si ricoprono dei minuzzoli che le circondano e si trasformano in crisalide, per ricomparire circa un mese dopo allo stato di insetto perfetto. In una perizia cadaverica fatta da P. Mégnin, le cavità orbitali e nasali dello scheletro erano ripiene dei bozzoli vuoti di quest'insetto, e presso il foro occipitale si trovava un ammasso di materia nerastra umida e granulosa costituita dagli escrementi delle larve del Dermeste.

Un coleottero che vive sui fiori, ma che depone le uova sulle materie animali disseccate, è l'Antreno dei musei (fig. 2), che porta tal nome per essere le sue larve distruggitrici accanite degli animali imbalsamati. Nemmeno quando l'uomo coi suoi tessuti disseccati è ridotto allo stato di mummia, vien lasciato in pace, chè le larve di questi piccoli insetti si incaricano di distruggerne ogni minima particella di sostanza organica.

Un prossimo parente del Tenebrione mugnaio, assai noto per la distruzione che fanno le sue larve delle granaglie, è un altro coleottero il quale costituisce la retroguardia di questi lavoratori della morte, contentandosi degli ultimi residui dei banchetti antecedenti. Il Mégnin trovò queste larve nei resti di un feto umano, la cui morte risaliva a circa quattro anni, mentre le larve stavano distruggendo i bozzoli degli insetti primi arrivati.

Non ultime partecipano a questa mensa in comune le farfalle, o più precisamente le loro larve, piccole specie crepuscolari come le Aglosse (fig. 3), le cui larve si trovano talora in compagnia di quelle del Dermeste. Di solito le uova di questa farfalla vengono deposte entro il grasso od il burro, e fin dai tempi di Linneo furono osservati parecchi

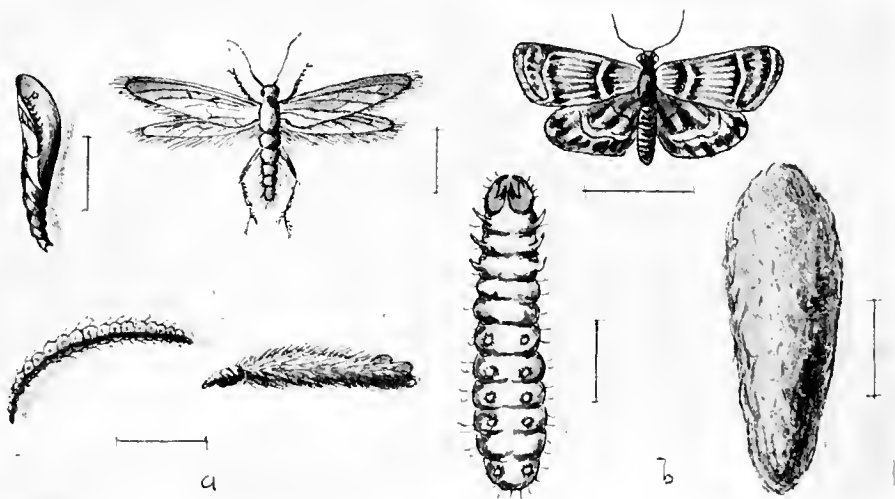


FIG. 3. FARFALLE ANTROPOFAGHE: a. LA CRINELLA («TINEA BISELLIELLA»), CRISALIDE, LARVA E LARVA COL FODERO — b. L'AGLOSSA CON LARVA E BOZZOLO.

casi in cui questo bruco adulto venne rigettato dall'uomo. Anche una specie affine alla nostra tignola dei panni è stata riscontrata allo stato di larva in cadaveri umani disseccati, involta talora in una specie di fodera, formata dai tritumi degli escrementi, uniti fra di loro con dei fili di seta (fig. 3).

Ma quelli che si incaricano di mummificare completamente il cadavere, asportandone ogni più piccola particella di sostanza liquida, sono gli acari, piccolissimi animali, ma altrettanto ben provvisti di mandibole, affini agli insetti, e che pullulano d'ogni dove, pur prediligendo, a seconda delle varie specie, sostanze differenti (fig. 4). Quelli che si sono trovati sui cadaveri umani, sono nella maggior parte dei casi caratterizzati, per essere forniti di filamenti assai lunghi, e per la straordinaria riproduzione, cosa del resto comune a quasi tutti gli acari.

Il più curioso si è ancora il passare che fanno alcuni di essi con grande facilità dalle sostanze commestibili ai cadaveri umani, quasi si trattasse dell'identica cosa, caratteristica che del resto abbiamo di già riscontrata nella Piofila del formaggio e nel Dermeste del lardo.

Così un Tiroglifo, che si trova assai di frequente sul formaggio, dando origine a quelle ben note incrostazioni, è stato descritto varie volte sui cadaveri umani disseccati (fig. 4). M. Mégnin trovò il cadavere mummificato di un bambino ricoperto da una crosta di polvere bruna, composta esclusivamente delle spoglie di questi acari morti, e dalle loro feci. Quelli ancor vivi si erano ritirati nell'interno del cranio, in una colonia numerosa e piena di attività, che si muoveva framezzo allo stesso pulviscolo. Mediante un calcolo approssimativo egli fece il censimento di questa colonia, che comprendeva tra vivi e morti non meno di due milioni e mezzo di individui. Le specie di acari che sono stati trovati su cadaveri umani, ammontano a circa una diecina, fra i quali il *Glyciphagus spinipes* (fig. 4), che si trova pur assai di frequente nel fieno e nella polvere delle case.

I lavoratori della morte, dei quali ci siamo occupati sin qui, fanno parte della fauna dei cadaveri non inumati, che si sono cioè decomposti sulla superficie terrestre, sia all'aperto od in siti rinchiusi; il numero di quelli ritrovati nei cadaveri già sepolti è sensibilmente minore, e ciò ha la sua causa per la difficoltà non lieve di giungere fino ad essi. Per di più si è riscontrata una diversità in queste forme stesse. Così due specie di coleotteri sono stati descritti soltanto in cadaveri sepolti. Uno di questi, il *Rhizophagus parallellocollis* (fig. 2), fu trovato dal dott. Reinhardt in bare di 15 e più anni, non restando del cadavere che le pure ossa, attorno alle quali s'attorcigliavano abbarbicandosi le radici delle piante, che penetrate nell'interno incominciavano ormai a distruggere anche questi ultimi avanzi.

Le mosche, da poi che riescono nella maggior parte dei casi a deporre i loro preziosi fardelli

sul cadavere, ancor prima che esso giunga sotterra, non riuscirà strano ritrovarle per alcun tempo anche nella bara ove vanno svolgendo il loro ciclo vitale. Altre che arrivano più tardi devono necessariamente introdursi attraverso le fessure del terreno; è probabile che questa strada venga percorsa dalle larve già adulte attirare dalle emanazioni cadaveriche percettibili ai loro sensi delicati; attraverso la cassa la via vien loro resa più facile, poichè in seguito all'umidità od a pressioni, le assi facilmente si sconnettono, permettendo così l'accesso al cadavere. Ivi esse continuano la loro opera di riproduzione, aumentando di numero nel corso di parecchie generazioni.

Così in esumazioni, fatte in Sassonia, di cadaveri che datavano da cinque anni, vi si trovarono larve, crisalidi, bozzoli vuoti, e mosche nel loro sviluppo completo, della *Conicra atra*, su alcuni nel numero di parecchi milioni. Nel cadavere di un individuo morto assiderato, esumato dopo quattro anni e mezzo, tutte le parti molli erano completamente scomparse, il cranio fittamente coperto di piccoli bozzoli, insieme a molte di queste mosche, e l'interno del bacino era rivestito dalle loro crisalidi per lo spessore di 2 mm. Le calze di lana che circondavano ancora le ossa dei piedi, ne erano così ripiene, che all'esterno facevano l'impressione esistesse tuttora l'intero piede carnoso. In un altro teschio le stesse crisalidi circondavano la regione mascellare così fittamente, che viste di primo acchito, davano l'impressione di una specie di barba.

Il prof. Tamassia ha recentemente descritto un nuovo partecipante di questa mensa lenebre. In una esumazione da lui praticata su di un cadavere sepolto da dodici anni, alla profondità di quasi due metri, e chiuso in una cassa di grosse e fitte assi di larice, quasi intatte tanto all'esterno quanto all'interno. « I tessuti molli », egli scrive, « ne erano ridotti a masse friabili, scure, in parte saponificate, in parte mummificate. Ma fra i capelli conservatissimi, notai un brulichio vivace, grigiastro, che dipartivasi dal cuoio capelluto, ormai ridotto ad una lamina bruccia in gran parte saponificata. Anche in altre parti del corpo, inguini specialmente, lo stesso brulichio. » Questi inquilini minuscoli erano rappresentati da individui dell'infima classe degli insetti finora esclusivamente riscontrati sotto le cortecce degli alberi vecchi. Una specie affine, che si trova nelle cantine, io l'ebbi parecchie volte a trovare nel vino, probabilmente per esser rimasta attorno all'imbuto, e dalla corrente del liquido trasportata nell'interno della bottiglia. Le ricerche del prof. Tamassia hanno concluso, come questo Tisanuro sia uno dei lavoratori della morte dei più tardivi, poichè se si mette a contatto con dei cadaveri di qualche anno, muore in seguito alle esalazioni degli acidi, che si svolgono dalla putrefazione.

Nelle già accennate esumazioni che si fecero in Sassonia, e precisamente in cadaveri di bambini dai 4 ai 5 anni dacchè giacevano sotterra, sopra-



tutto negli ultimi residui del cervello, si trovano alcuni Juli (fig. 5), miriapodi dal corpo assai allungato, e che di solito vivono sotto i sassi nutrendosi d'insetti morti. Animali anche questi che, quantunque assai di rado, pur fan parte della fauna dei cadaveri.

Non meno stupore destò la scoperta di una vespa nell'interno di una cassa di stagno, insetti che come si sa si cibano per lo più di sostanze vegetali. Era la stessa cura per la prole, che la conduceva a violare le tombe, cura però che si

disturbatori sopravvengano più tardi a dilaniarne le carni.

E la famosa polvere dei cadaveri umani viene di tal maniera a ridursi, come abbiamo visto negli acari, alle spoglie di codesti lavoratori commisti ai tritumi delle loro feci, perchè dei cadaveri, in balia di tali legioni antropofaghe, non restano da ultimo che le sole ossa spolpate e spogliate con cura minuziosissima d'ogni più piccola particella di sostanza organica.

Soltanto nei cadaveri ben chiusi, e che furono

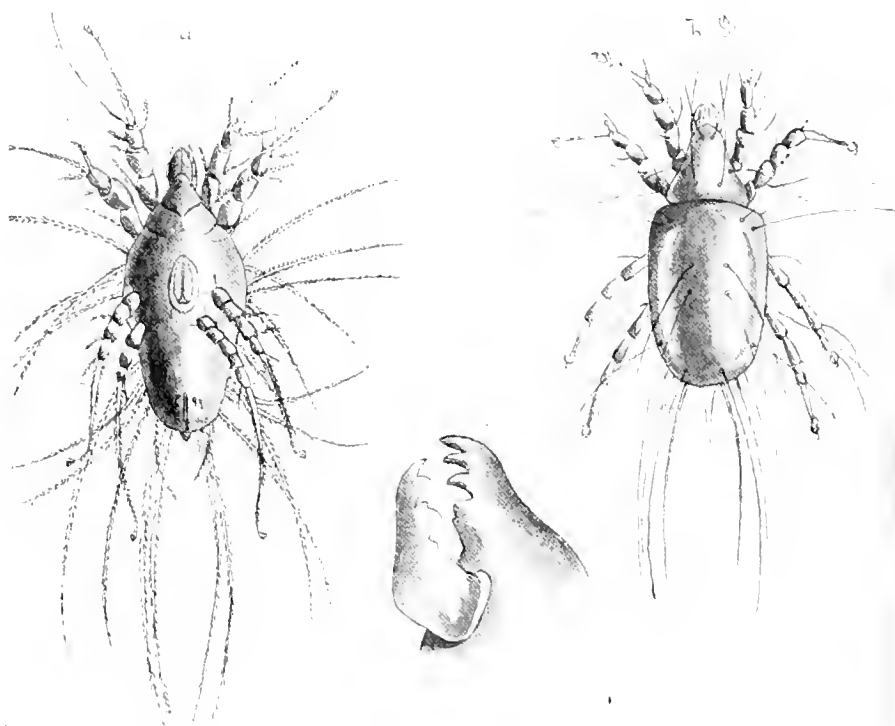


FIG. 4. ACARI ANTROPOFAGHI: a. LA FEMMINA DEL « OLYCIPHAGUS SPINIPES » VISTA DAL DISOPRA (GRAND. NAT.  $\frac{1}{2}$  MM.), A LATO UNA SUA MANDIBOLA — b. LA FEMMINA DEL « TYROGLYPHUS SIRO » VISTA DAL DISOPRA (GRAND. NAT.  $\frac{1}{2}$  MM.).

rivela in un'altra maniera di quella degli insetti che considerammo sin qui. Questi imenotteri hanno il costume di iniettare le loro uova nel corpo di molte larve, sì che quando l'uovo si schiude, il giovine bacherozzolo si ciba della carne che lo circonda, mettendo così a morte la larva stessa.

Qual'è la stagione nella quale maggiormente si esplica quest'attività da parte dei lavoratori della morte? Egli è evidente come ciò abbia luogo da noi solamente nelle epoche calde, da poi che, come è noto, durante il periodo invernale la natura riposa, e con essa i cadaveri, solamente sfornati dagli agenti della putrefazione, aspettando che altri

debitamente preservati dagli assalti di tali madri amorose, od in quelli cremati, la polvere o cenere che ne resta, è data dal residuo delle sostanze inorganiche che si trovavano nel corpo umano, e che, nè gli agenti di dissoluzione, nè il fuoco, han potuto distruggere o meglio trasformare.

Nè si deve punto credere che gli animali antropofaghi trovati finora attorno ai cadaveri costituiscano gli unici lavoratori; in seguito a continue osservazioni, anche la fauna dei cadaveri va arricchendosi di nuove specie. Una prova evidente ci è data dagli esperimenti fatti da F. Dahl, per quanto non siano che una ripetizione perfezionata delle ri-

cerche del Redi. Egli collocò un passero morto in un recipiente, sotterra, ed in comunicazione coll'esterno mediante un canale a perpendicolo. Dopo alcuni giorni egli si recava a studiarne gli animali che erano rimasti imprigionati in questa specie di trappola, e quelli che stavano iniziando il loro sviluppo. Col ripetere queste osservazioni in varî luoghi ed in diverse stagioni, e limitando le sue indagini alle varie specie dei Ditteri (mosche), egli riuscì a distinguerne ben cinquanta specie differenti, che erano state attratte dall'odore della carne in putrefazione. E poichè non avrebbero di certo fatto le schizzinose, nemmeno se si fosse trattato di un pezzetto di carne umana, non v'ha dubbio che col tempo tutte queste specie faranno parte della fauna cadaverica.

Ma queste interessanti ricerche zoologiche doveano pur apportare palesi vantaggi alla medicina legale, aiutando ambedue queste discipline, e gettando degli sprazzi di luce su certi fatti che per

l'innanzi erano avvolti nelle tenebre. Conoscendosi cioè l'epoca nella quale un determinato insetto viene a contatto col cadavere, ed il tempo che impiega nel compiere la sua metamorfosi, ed inoltre essendo nota la durata di una generazione, si poté addivenire a calcolarsi la così detta età di un cadavere, cioè l'epoca nella quale quell'individuo avea cessato di vivere. Ed in parecchie perizie P. Mégnin, E. Perrier ed altri zoologi riuscirono, in seguito all'analisi accurata di questi lavoratori, a definire l'epoca della morte a cui risaliva un determinato cadavere, venendo più tardi questa data confermata dalle persone che potevano saperlo.

Così la zoologia, mercè continue osservazioni e pazienti ricerche, va mano mano schiudendo nuovi orizzonti, stendendo la mano alle scienze consorelle, sì che di comune accordo vanno svolgendosi a vantaggio della società umana.

Dott. ALESSANDRO CANESTRINI.

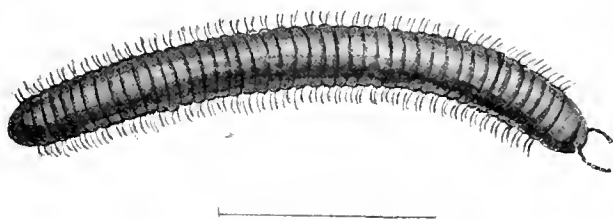


FIG. 5. UN MIRIAPODO ANTROPOFAGO — L'JULO.



VILLA MILLS SUL PALATINO.

(Fot. A. J. R.)

## LA VILLA MILLS SUL PALATINO.



A solitaria e misteriosa villa Mills, vigile custode delle rovine grandiose del Palatino, degna e fedele compagna dei bellissimi cipressi, cadrà dunque fra poco sotto il piccone distruttore che in nome nella scienza archeologica ne à decretato la fine. Oggi, del resto, uscitene definitivamente le monache che da tanti anni vi erano ospitate, la piccola villa, nascosta fra il folto dei cipressi e dei pini, pare già rassegnata alla sua misera sorte. Desolata e abbandonata, per le sue finestre senza vetri — muti occhi senza pupille — per le torrette cadenti, per i balconi precipitati, per le mura che si scrostano e pericolano, essa sembra oggi una casa di mistero e di paura, una *maison hantée*. Qualche imposta e qualche sportello sopravvissuti alla fuga delle monache battono ancora con vario ritmo sulle mura cadenti, mentre i corvi e le cornacchie continuano ininterrottamente i loro voli concentrici intorno alla casa deserta, quasi intorno ad una preda. Nulla turba più il silenzio misterioso, fatto di morte, di abbandono e di paura, e sul quale paiono vagare gli spiriti antichi e lontani cui questi luoghi erano consacrati. I cipressi e i pini proteggono e vigi-

lano questo mistero e questo silenzio, e da essi si innalzano, così come spira il vento, le strofe dell'abbandono e della morte.

\* \*

La villa detta oggi Mills, dal nome del suo ultimo proprietario, fu costruita nella prima metà del secolo XVI, dai Mattei, duchi di Giove, sulle rovine della casa di Augusto, e fu abbellita ed arricchita da un grazioso giardino. Raffaellino del Colle, scolaro di Raffaello, costruì il casino e lo decorò di pitture, dipingendo, su cartoni del maestro, nella volta, arabeschi intorno all'arme dei Mattei, e nelle pareti figure e scene mitologiche: Galatea, Venere che esce dal bagno, Ermafrodito e Salmace, Giove trasformato in satiro che insidia Antiope, Venere e Amore, e Venere che si allaccia i calzari.

Questi affreschi, incisi da Marcantonio, da Agostino Veneziano e da Marco di Ravenna che li attribuirono a Raffaello, furono nel 1824 a cura di Carlo Mills restaurati da Pietro Camuccini.

La villa fino al 1689 fu posseduta dai Mattei, i quali in quell'anno o poco dopo la venderono ai

conti Spada che la tennero fino al 1765. Dagli Spada passò poi nel 1766 al marchese Magnani, e da questi all'abate Rancoreuil, il quale pensò e ottenne di farvi alcuni scavi che riuscirono assai fortunati. Nel 1785 divenne proprietà di un certo Brunati, agente della corte di Vienna in Roma, dal quale poi venne in mano ai marchesi Colocci di Jesi che la tennero fino al 1818, e che la vendettero poi a Sir William Gell e a Carlo Mills, al quale ultimo fu poi dall'amico ceduta.

In questi ultimi anni era abitata dalle suore della Visitazione, suore di stretta clausura che anno reso inaccessibile il bel giardino e il casino storico.

La villa e il giardino spariranno fra poco per i nuovi scavi: l'archeologia e la storia hanno decretato la morte di questo meraviglioso ricordo del Rinascimento, chiuso nel silenzio e nel mistero.

Essi promettono almeno frutti grandiosi e preziosi per la storia e per la topografia del colle, e dobbiamo sperare che il sacrificio della bella villa non sia per essere inutile.

Gli scavi eseguiti nel 1777 dal Rancoreuil incoraggiano al sacrificio: essi rivelarono una parte della *Domus Augustana*, che fu disegnata dal Barberi e pubblicata dal Guattani nei suoi *Monumenti inediti*, e il Rancoreuil percorrendo le camere dell'antico palazzo, alcune delle quali servivano allora da cantina per la villa soprastante, raccolse parecchie sculture della migliore epoca dell'arte romana, le quali disgraziatamente furono disperse per i

musei d'Europa, ed una sola, l'Apollo sauroctono, trovò ospitalità nel museo vaticano.

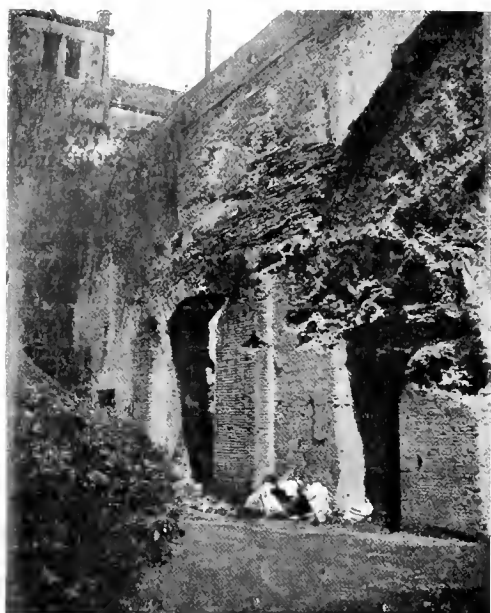
Il fortunato proprietario tenne ben nascoste le sue scoperte, e non lasciò che archeologi e curiosi potessero conoscerle e ostacolarlo nei suoi disegni. Si racconta anzi che il Piranesi, che voleva vederle, s'introdusse di notte nel giardino come un malfattore, a rischio di esser divorato dai cani, e disegnò le rovine al chiaro di luna.

Secondo i disegni ch'egli ne lasciò e secondo la pianta più esatta del Barberi, la casa di Augusto rassomigliava nelle sue disposizioni generali a tutte le case romane. « Essa conteneva un cortile interno o peristilio, circondato da colonne, sul quale si aprivano i diversi appartamenti del palazzo. Questi appartamenti si componevano di una serie di stanze rotonde, quadrate, rettangolari, che corrispondono assai esattamente fra loro, e nelle quali l'architetto sembra aver cercato di unire la varietà alla simmetria. Vi si trovarono pure due saloni ottagonali con forme così capricciose che ricordano a quelli che le videro le costruzioni bizzarre del Borromini. Ciò che cagionò qualche sorpresa fu di vedere che se queste sale o queste camere sono numerose, sono generalmente abbastanza strette, e nessuna sembra avere un'ampiezza sufficiente per servire a ricevimenti ufficiali, ma Augusto, si sa bene, affettava di vivere in casa sua come un cittadino ordinario: teneva a passar per un uomo ordinato, economo e moderato nei suoi gusti: dor-



VILLA MILLS SUL PALATINO.

(Fot. A. J. R.).



AVANZI DELLA « DOMUS AUGUSTANA ». SOTTO VILLA MILLS.  
(Fot. A. J. R.).

miva sopra un letto basso e duro, portava abiti tessuti soltanto da sua moglie o da sua figlia; non si faceva mai servire più di tre piatti a tavola, ed ha avuto gran cura di dirci in una delle sue lettere che digiunava qualche volta la mattina « con maggior scrupolo che un ebreo non lo facesse il sabato »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> G. BOISSIER, *Promenades archéologiques*, Paris, 1901, p. 94.

Alcuni scavi eseguiti nel 1893, in occasione della visita dell'Imperatore di Germania, hanno aperto una comunicazione tra lo stadio e la *Domus Augustana*, e hanno reso accessibili le belle stanze situate a nord del peristilio. Di queste, la centrale può assai facilmente esser il *tablinum* e le altre due laterali l'*ala destra* e l'*ala sinistra*. Queste e quella sono ottagonali con quattro nicchie quadrate e quattro nicchie rotonde che dovevano originariamente esser decorate di statue.

Gli scavi che stanno per iniziarsi metteranno in luce i resti della magnifica casa imperiale, e saranno forse per rivelarci pure qualche capolavoro della statuaria romana, affine alle belle opere ritrovate nel 1777. Forse anche gli scavi potranno ritrovare i resti o l'area del Tempio d'Apollo, il celebre Tempio dove erano conservati i libri sibillini.

State palatinae laurus, praetextaque quercu  
Stet domus: aeternos tres habet una deos<sup>1</sup>,

esclamò il poeta, ricordando che Augusto aveva diviso il suo dominio sul Palatino in tre parti, l'una per Apollo, l'altra per Vesta e la terza per sè, e che questa doveva essere la più bella.

Chi sa che questi prossimi scavi non sian per rivelare qualche pagina sconosciuta e grandiosa della storia di Roma, dell'età gloriosa dell'Impero?

Come ben pochi anni fa il sacrificio della chiesa di Santa Maria Liberatrice sul Foro condusse al sacrario di Giuturna e alla mirabile chiesa di Santa Maria Antiqua, così il convento della Visitazione potrà facilmente rivelarci preziose memorie dell'antichità. Ancora una volta sotto le glorie del Cristianesimo risorgono le voci dell'età pagana.

*ruscus.*

<sup>1</sup> OVIDIO, *Fasti*, IV, 949.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Prevati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Prevati.

## Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute?

Liquore ricostituente del sangue



## Nocera-Umbra

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

## Compagnia di Assicurazione di Milano

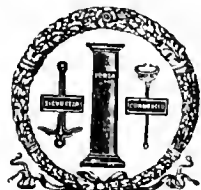
Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 28.614.825



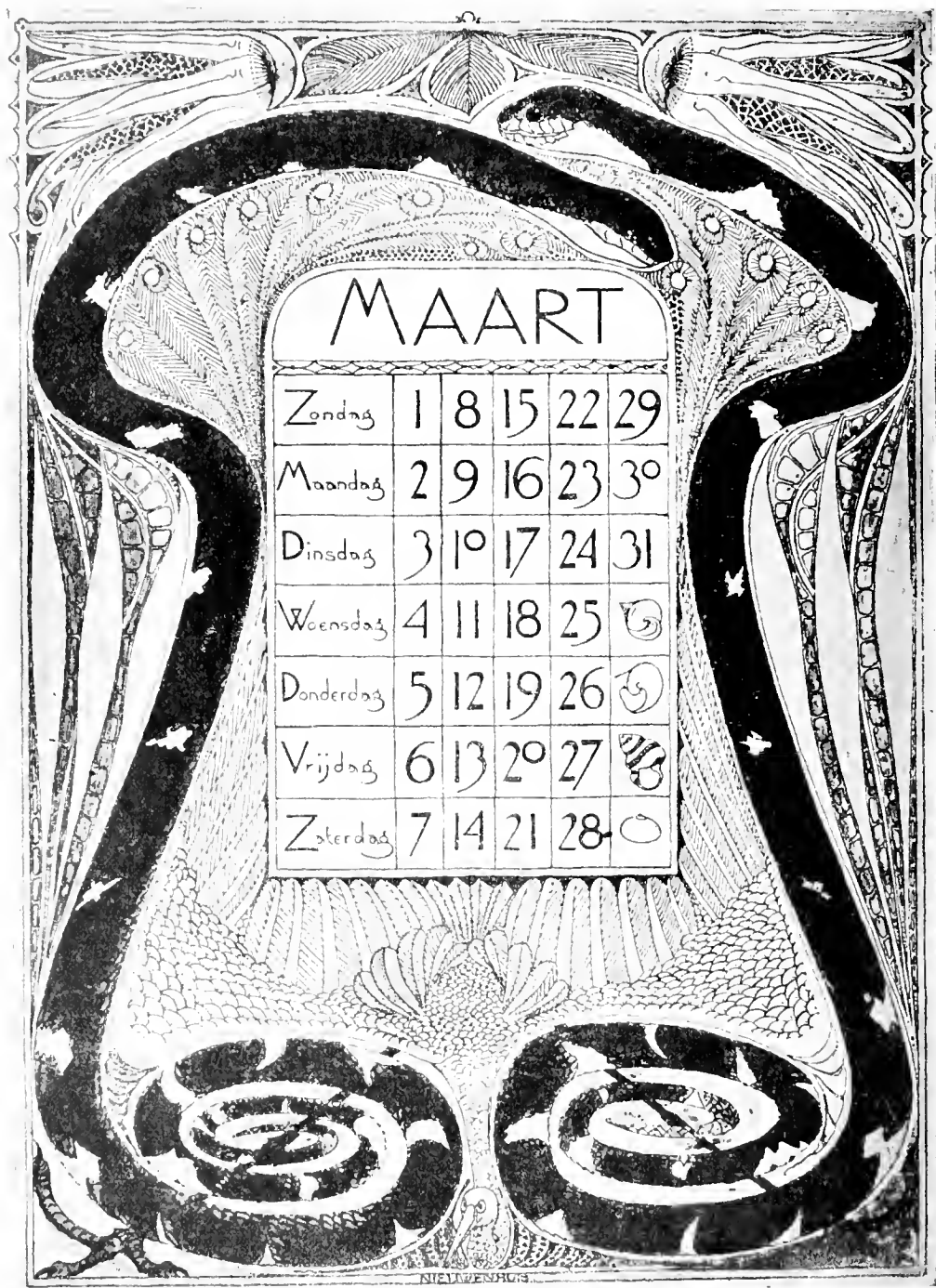
Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

## CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.







# EMPORIUM

VOL. XXIV

SETTEMBRE 1906

N. 141

## L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI MILANO: QUA E LÀ PER LE SEZIONI STRANIERE.



S'ILLUDEREBBE grandemente colui che credesse che, come già nel 1902 a Torino, tutte le sezioni dell'attuale esposizione d'arte decorativa di Mi-

lano siano state ideate con la serietà di propositi ed eseguiti cogli elevati e coscienziosi criteri estetici, che rendono tanto interessanti, caratteristici e significativi così il padiglione belga come quel complesso di sale grandi e piccole, che rappresentavano nel Parco l'Ungheria, prima che il fuoco le riducesse un mucchio di fumicanti rovine, ma che speriamo di rivedere risorte, se anche in dimensioni minori, con pari vaghezza di insieme e di particolari, ai primi del prossimo mese d'ottobre. Purtroppo, per fatalità di cose e più ancora per colpevole incuria di uomini, le altre sezioni straniere, quali più e quali meno, portano abusivamente sull'ingresso il titolo glorioso di arte decorativa moderna, giacchè non sono che mercati di produzione grossolanamente industriale, in mezzo a cui il visitatore, soltanto mercè una paziente scrupolosità di ricerche, può, di tratto in tratto, avere la ventura d'imbattersi in un qualche oggetto o gruppo di oggetti in cui evidenti appaiano i nobili caratteri dell'arte.

Per persuadersi quanto lunga, difficile e fastidiosa riesca tale ricerca, basta entrare, anche trascurando affatto il fastoso padiglione francese e la vasta sala giapponese, in cui essa sarebbe quasi completamente infruttuosa, nel reparto inglese, a destra della così detta « Mala fonte ». Si è subito assaliti d'ogni parte dai richiami insistenti e dagli inviti petulanti delle venditrici di gioielli di pin-cisbecco, d'ingegnosi congegni per piegare in piccolo spazio otto o dieci paia di calzonì, di boc-cettine smerigliate di profumi e di cento altre cian-

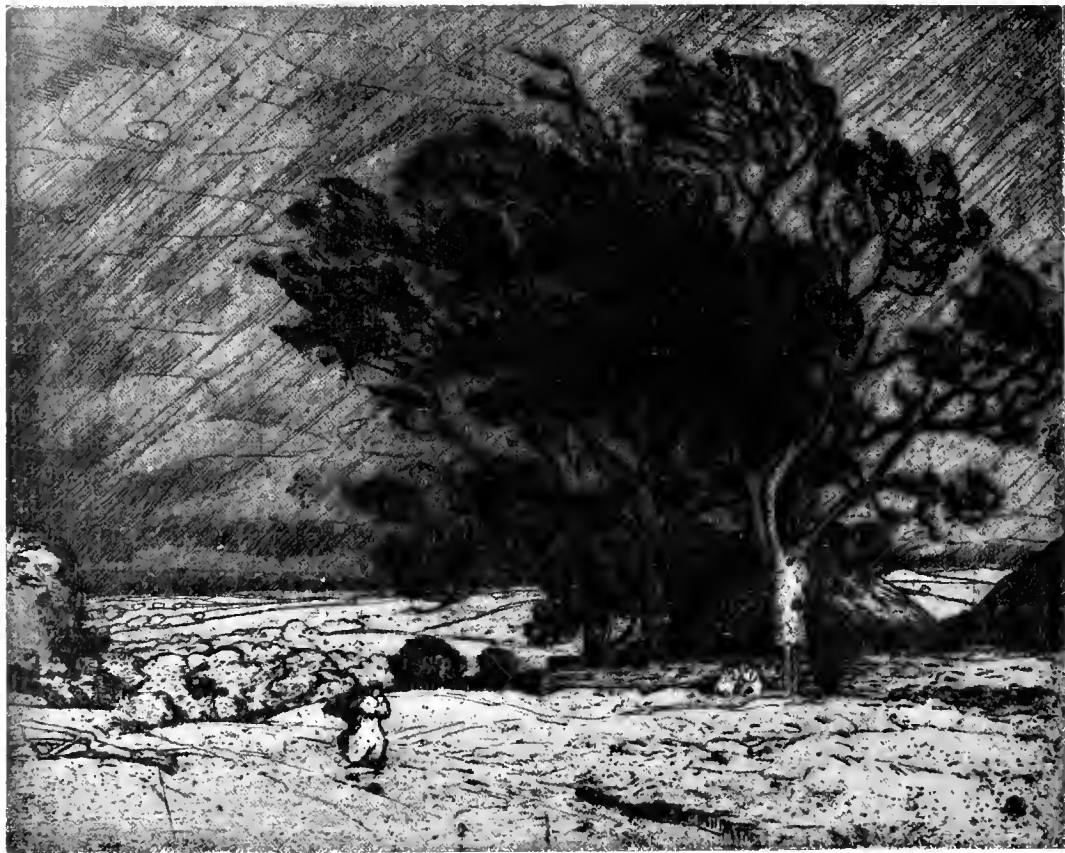


RILEGATURA IN CUOIO INCISO SU DISEGNO DI H. G. FELL.

frusaglie, che nulla hanno di comune, anche alla lontana, con l'arte. Ed esse ci vengono offerte, coi sorrisi ambigui, le carezzevoli distese di mano, le provocatrici strizzatine di occhi e le paroline melate in uso presso le *gueshe* occidentali, da tutto uno stuolo di donnette brune o bionde, snelle o paffute, che parlano male un po' tutte le lingue

tici, si affrettano a scappare via, tediati ed anche un po' disgustati, mentre soltanto alcuni pertinaci riescono a scoprire quanto in essa vi è di veramente degno della considerazione di un serio amatore d'arte.

Il gruppo più importante sotto questo punto di vista, oltre ad una scelta di riproduzioni di antiche

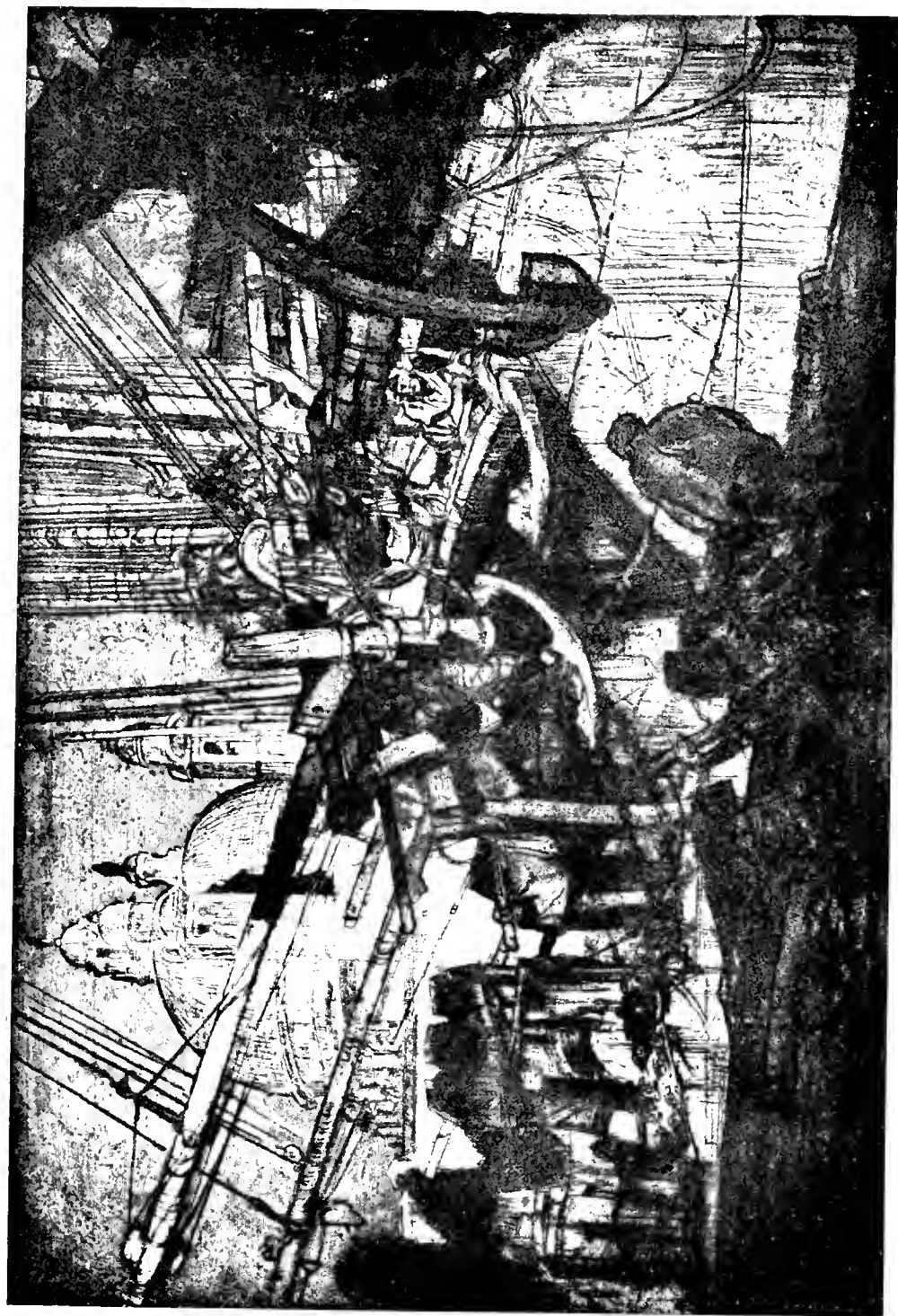


ALFRED EAST — UN URAGANO NEL COTSWOLD (ACQUAFORTE).

ed appartengono alla tipica e curiosissima fauna cosmopolita delle esposizioni, la quale trasportasi, di anno in anno, coi suoi costumi bizzarri, i suoi interessi mercantili ed i suoi avidi appetiti, da Parigi a Pietroburgo, da Londra a Saint-Louis, da Liegi a Milano e via via.

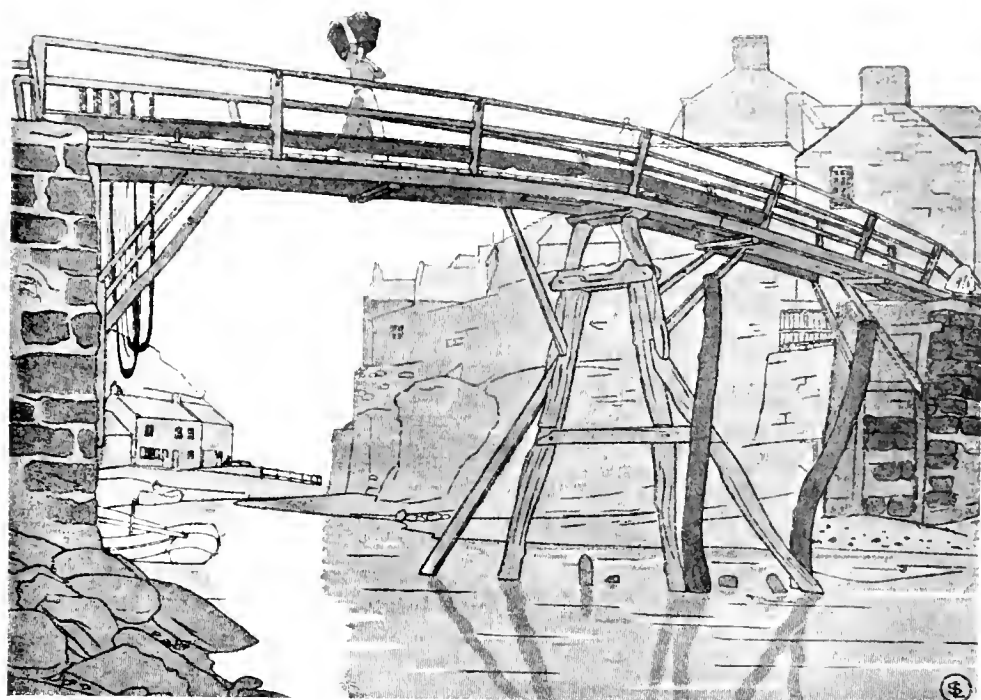
I più dei visitatori, che sono guidati nel loro giro attraverso la mostra da aspirazioni estetiche e non già da futili curiosità e da vaghi desideri ero-

monete, esposte non so perchè in simile ambiente dal *British Museum* di Londra, è quello formato da una collezione di stampe, posta in pessima luce ed a metà nascosta dalle masse ingombranti di mobili e di grossi orologi a pendolo. Fra esse, il posto d'onore l'occupano tre stupende acqueforti di grandi dimensioni di Frank Brangwyn, che ci si rivela, ancora una volta, non meno possente e geniale nell' incisione di quanto lo sia nella decorazione e

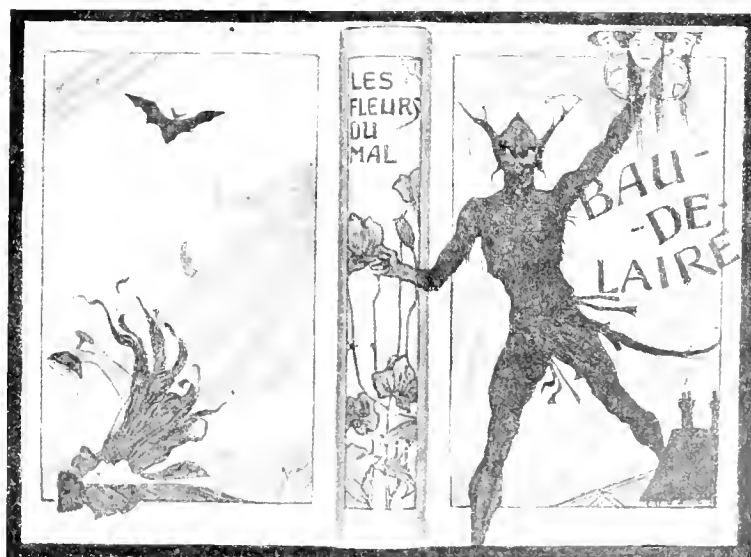


FRANCESCO CATALDI - CARICA MARIA DELLA CALCE E ALLEGRIA DI QU'ALTRI





SIDNEY LEE IL PONTE (STAMPA A COLORI)



H. G. FELL — RILEGATURA IN PERGAMENA ALLUMINATA.

nella pittura da cavalletto, tanto che io non mi periterei di proclamarlo uno dei maggiori e più individuali maestri del bianco e nero, dei giorni nostri, accanto all'armeno Chahine, all'olandese Dupont ed allo svedese Zorn. Come non darmi ragione un po' che si contemplino, con sguardo esperto ed attento, le acquaforti da lui esposte qui in

ora minutamente incrociato, stabilisce i rapporti di distanza e plasma uomini e cose?

Accanto al Brangwyn, Alfred East riafferma le squisite sue doti di paesista in alcune acquaforti di media misura, fra le quali, a gusto mio, la più pregevole e caratteristica è quella in cui è raffigurata, con rara efficacia impressionistica, la furia, sconvolgitrice degli elementi, di un temporale improvviso in piena campagna.

Tre altri acquafortisti inglesi abbastanza bene rappresentati sono il Pennell, con una serie di scenette londinesi dal sottile tratteggio ricordante fin troppo la maniera di Whistler; P'Holvoed, con le sue figurazioni leggendarie ed i suoi gruppi di donne ignude di tanta squisita leggiadria di composizione e di tanta eleganza di fattura, e l'Hall, coi suoi paesaggi di poetica delicatezza.

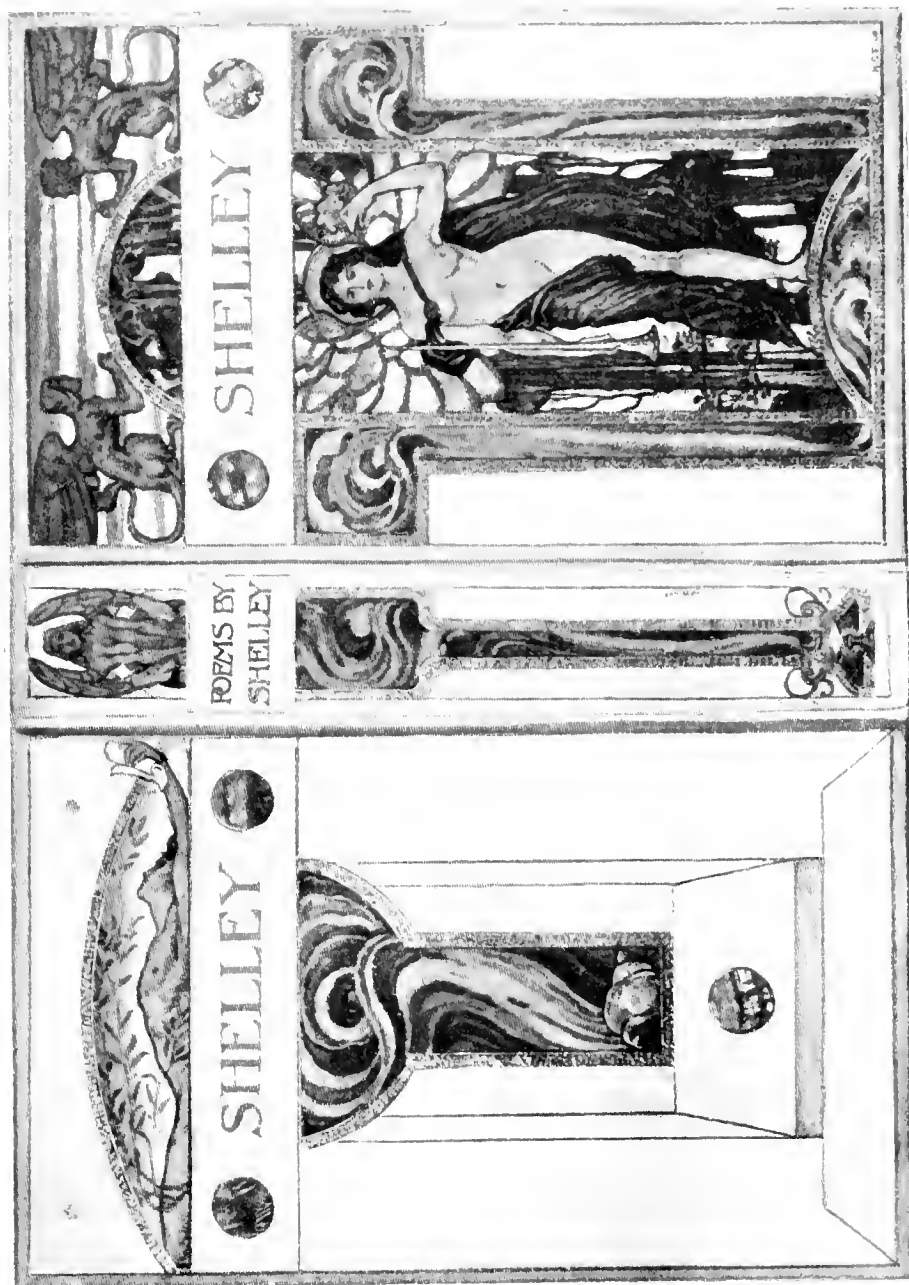
Da menzionare con lode sono altresì le litografie dai bei neri vellutati e dalle accorte gamme di grigi argentini del Bellerade e del Sullivan, che ha mandato anche più di un pregevole disegno a penna; le minute ed eleganti vignettine del Rickett; un disegno a penna, matita ed acquarello di Annie French di una fattura a linee segnanti i contorni delle persone e delle cose, rafforzate da puntini, che troppo direttamente deriva, malgrado certo femminile rammollimento di segno, da Aubrey Beardsley; tre saporose incisioni su legno di Lucien Pissarro, che ha esposto inoltre alcune rilegature di signorile vaghezza nella grazia sobria delle tinte e della stilizzazione floreale, ed infine parecchie di quelle incisioni policrome su legno, in cui Sidney Lee ha tentato, con risultato più d'una volta fortunato, di rinnovare la tecnica dei gloriosi xilografali giapponesi.

La viva mia simpatia per le stampe mi ha fatto dilungare un po' troppo su quelle esposte nella sezione inglese, e dovrò quindi segnalare più in breve le altre cose che sono degne in essa di fermare l'attenzione del buongustaio d'arte. Vi sono, così, le rilegature in cuoio inciso od in pergamena alluminata, disegnate con fantasiosa inventiva e con agile grazia ornamentale da H. Granville Fell ed eseguite con rara perizia dagli arte-



RILEGATURA IN PERGAMENA ALLUMINATA SU DISEGNO DI H. G. FELL.

Milano, specie quella bellissima che, dietro i cordami di un battello, mostra la cupola di Santa Maria della Salute di Venezia, di una fattura larga, nervosa e risoluta, la quale così bene serve delle riserve bianche della carta per dare l'impressione dei forti sbattimenti di luce, distende delicati strati grigi pei molli trapassi delle ombre e per le vibranti trasparenze dell'atmosfera e, con un tratteggio svariaticissimo, ora robustamente sintetico ed



RILEGATURA IN  
 PERGAMENA  
 ALLUMINATA  
 SU DISEGNO DI  
 H. G. FELL.





L. BAUMANN — FACCIATA DEL PADIGLIONE AUSTRIACO.

(Fot. Varischi, Artico e C.).



L. BAUMANN - CORTILE DEL PADIGLIONE AUSTRIACO.

(Fot. Variselli, Artico e C.)

fici della *Cedric Chivers*. Vi sono cartoni decorativi e modelli in stile floreale per parati e per stoffe di Walter Crane, che però non sono di sicuro fra i suoi migliori. Vi sono le cinture, i pendagli, i pettini, le coppe ed i cofanetti, quali in argento sbalzato, quali in argento smaltato e adorno di madreperle e di gemme di modesto valore, interessanti nella loro fattura alquanto ruidi e nell'ese-

La sezione olandese non presenta, a dire il vero, l'odioso aspetto mercantile di quella inglese, ma evidente vi appare che coloro che sono stati incaricati di prepararla e di porla in ordine erano stanchi ed anche un po' stupefatti di rimettersi di nuovo all'opera, dopo le prove recenti delle esposizioni



VASI DELLA « RUSKIN POTTERY ».

guire i quali ha acquistato un particolare buon nome la *Guild Handicraft*, diretta già da vari anni, con infaticabile valentia, da C. R. Ashbee. Vi sono infine i vasi e le scodelle della *Ruskin Pottery* di Londra, a cui il sapientemente calcolato liquefarsi e gocciolare, sotto l'azione del fuoco, di speciali prodotti chimici ha dato, per la maggior gioia delle pupille compiacentisi ad ogni più sottile raffinatezza, colorazioni metalliche, riflessi iridati, macolature e striature variopinte di gustosa e bizzarra piacevolezza.

di Torino, di Saint-Louis e di Liegi ed hanno raccolto un po' alla rinfusa e con troppe omissioni, scarsamente compensate da un corredo piuttosto abbondante di fotografie, mobili, ceramiche, argenterie, medaglie, stampe, libri e stoffe, le quali, insieme a molte altre più caratteristiche e più significative, avevano già figurato in dette tre mostre.

Così, per esempio, mancando le famose porcelane e maioliche della Reale Manifattura di Rozenburg, le belle terraglie smaltate delle due notissime officine, diretta l'una da Thooft e Labou-

chè e l'altra dall' Hoaker Amstelkoeck, nonchè le così tipiche e così espressive statuette del Mendes da Costa, l'Olanda, in fatto di ceramica, non è rappresentata a Milano che abbastanza incompletamente e non del tutto degnamente da una scelta di vasi e vasetti di sobria leggiadria nella modica decorazione di filettatura e quadrettatura verdi e gialle sul lucido fondo di un bianco d'avorio, che

In fatto di stoffe, la specialità dell'Olanda sono i *batik*. Trattasi della rinnovazione europea di un processo industriale applicabile così al velluto come alla seta, così alla tela come alla lana e perfino alla pergamena, che era in uso, fino da tempi remoti, nell'isola di Giava e che consiste nello spalmare di cera la stoffa, lasciando allo scoperto le parti che si vogliono colorare, nell'immergerla in



VASI DELLA « RUSKIN POTTERY ».

vengono fuori da una fabbrica di Amsterdam diretta da G. M. Augustin, e dalla numerosa collezione delle stoviglie di W. J. Brouwer di Leiderdorp di carattere affatto popolare, nella monocroma e non isgradevole loro ruvidezza.

Fra i mobili, i più interessanti mi paiono, per originalità di sagoma e per solidità di costruzione, alcune seggiole ed alcune poltrone di Lion Cachet e, per delicata amabilità di ornamentazione stilizzata, una larga credenza di Nieuwenhuis in legno scuro, con borchie metalliche e con la semplice ma pur squisita decorazione di ramoscelli fioriti di glicine, scolpiti nel legno ed intarsiati d'avorio.

acidi che tingono queste parti in rosso, verde, giallo ecc. ed infine nel togliere la cera fondendola.

I risultati che se ne ottengono sono davvero leggiadri e caratteristici ed è un vero peccato che a Milano non vi siano che imitazioni e contraffazioni dei così nuovi e vaghi intrecci di linee, coi quali il giovane e valente disegnatore Thorn-Prikker ha ringiovanito ed attribuito moderna attrattiva a questa esotica forma di arte applicata. In compenso, però, vi ritroviamo con piacere, benchè già visti nel 1902 a Torino, due bellissimi paraventi del Dysselhof, nei quali costui si è servito della tecnica del *batik* non già per più o meno garbati

arabeschi, ma per gioconde ed alquanto strane figure di piante e di bestie.

Notevoli sono parecchie delle copertine illustrate e delle rilegature dei molti volumi esposti su due

volte gentilezza decorativa, i fogli mensili di un calendario in cromolitografia del già citato Nieuwenhuis ed anche più quelli di un altro almanacco, con la figura di un uccello, evocata con giappo-



O. W. DYSELHOF — PARAVENTO IN LEGNO E BATIK.

ampie tavole, che dimostrano che gli olandesi, come i tedeschi, gl'inglesi ed i belgi, prendono molta cura, da qualche anno in qua, di dare una bella veste al libro stampato; ma di particolare attrattiva a me paiono, nell'olandese reparto delle arti grafiche, sia per armonia di tinte sia per disin-

nizzante efficacia naturalistica, per ciascun mese, del celebre animalista Th. van Hoytema.

Della sezione olandese non mi rimane che a segnalare alcuni candelieri, vassoi e teiere in argento dell'oreficeria di C. J. Begeer, i quali piacciono per le forme di snella eleganza e per la discreta

decorazione in smalto giallo ed azzurro, ed alcune medaglie, non prive di pregio, di Wienecke, Achtenager, Wörtman e Van Goor.

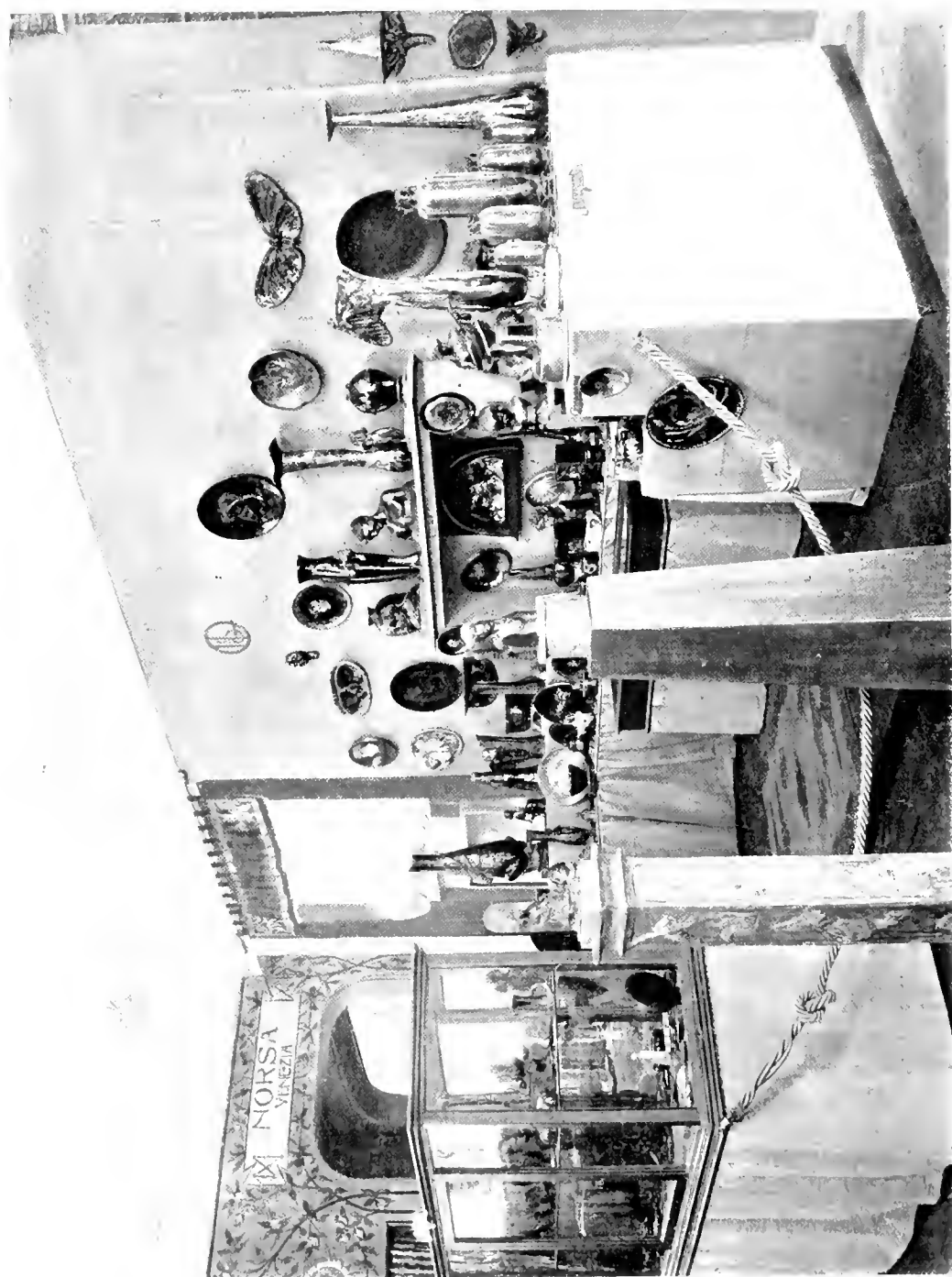
Scozia, la Spagna e gli Stati Uniti d'America, all'esposizione d'arte decorativa, che il comitato esecutivo milanese, malgrado i precedenti riusciti-



G. W. DYSELHOF — PARAVENTO IN LEGNO E BATIK.

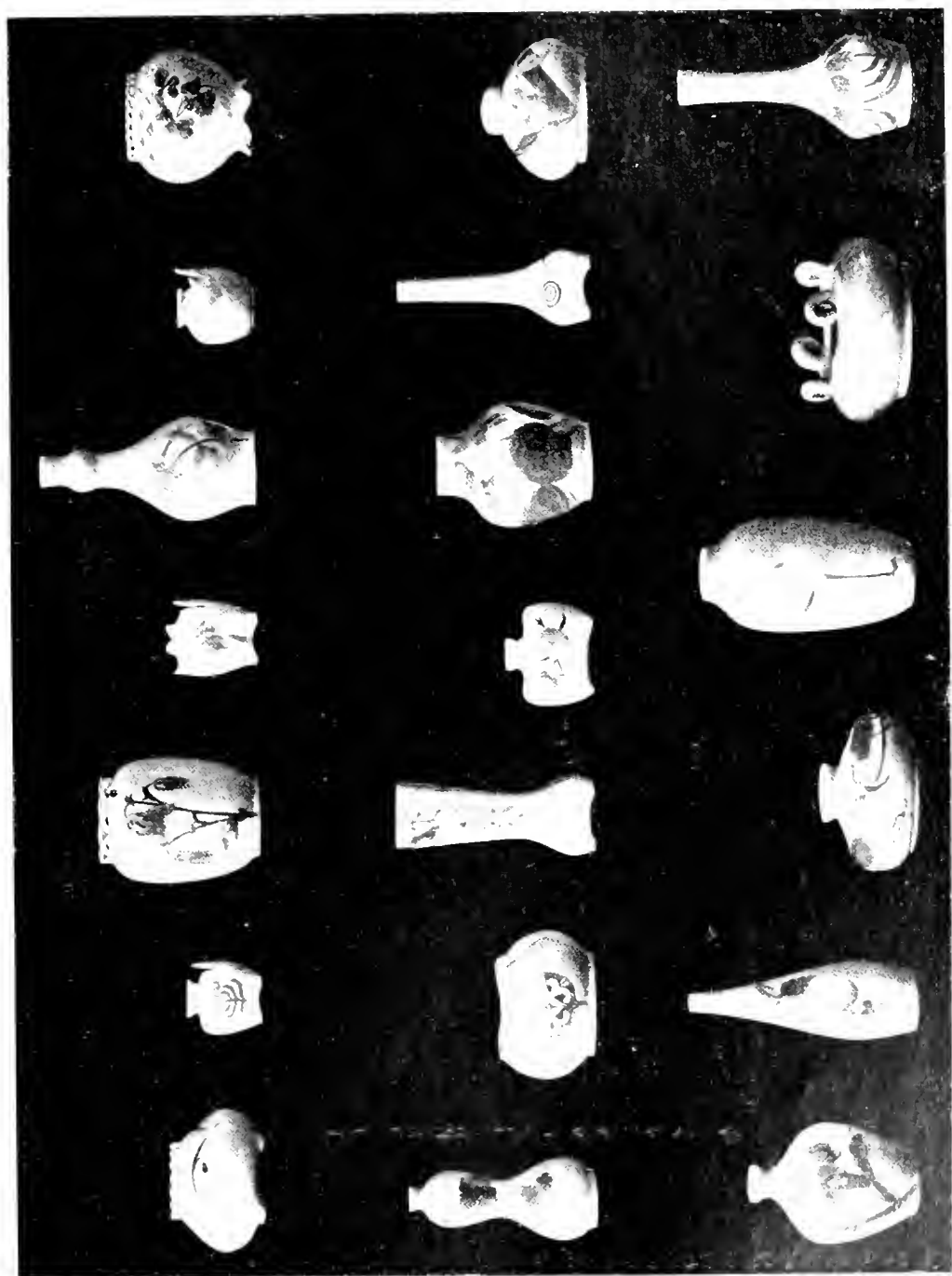
L'Austria, forse perchè troppo tardi invitata o forse per altre ragioni, non partecipa, come non vi partecipano la Germania, la Scandinavia, la

simi e laudabilissimi di Torino e di Venezia, ha avuto il grave torto d'indire con propositi non abbastanza fermi, perspicaci e coscientemente artistici. Ciò non pertanto, l'edificio di carattere gaiamente modernista, così nella facciata come nei



VISTA D'INSIEME DELLA MOSTRA DI CERAMICHE, STATUETTE IN BRONZO E GIOIELLI  
DI IL ST. LERCHE, DISTRUTTA DAL FUOCO.

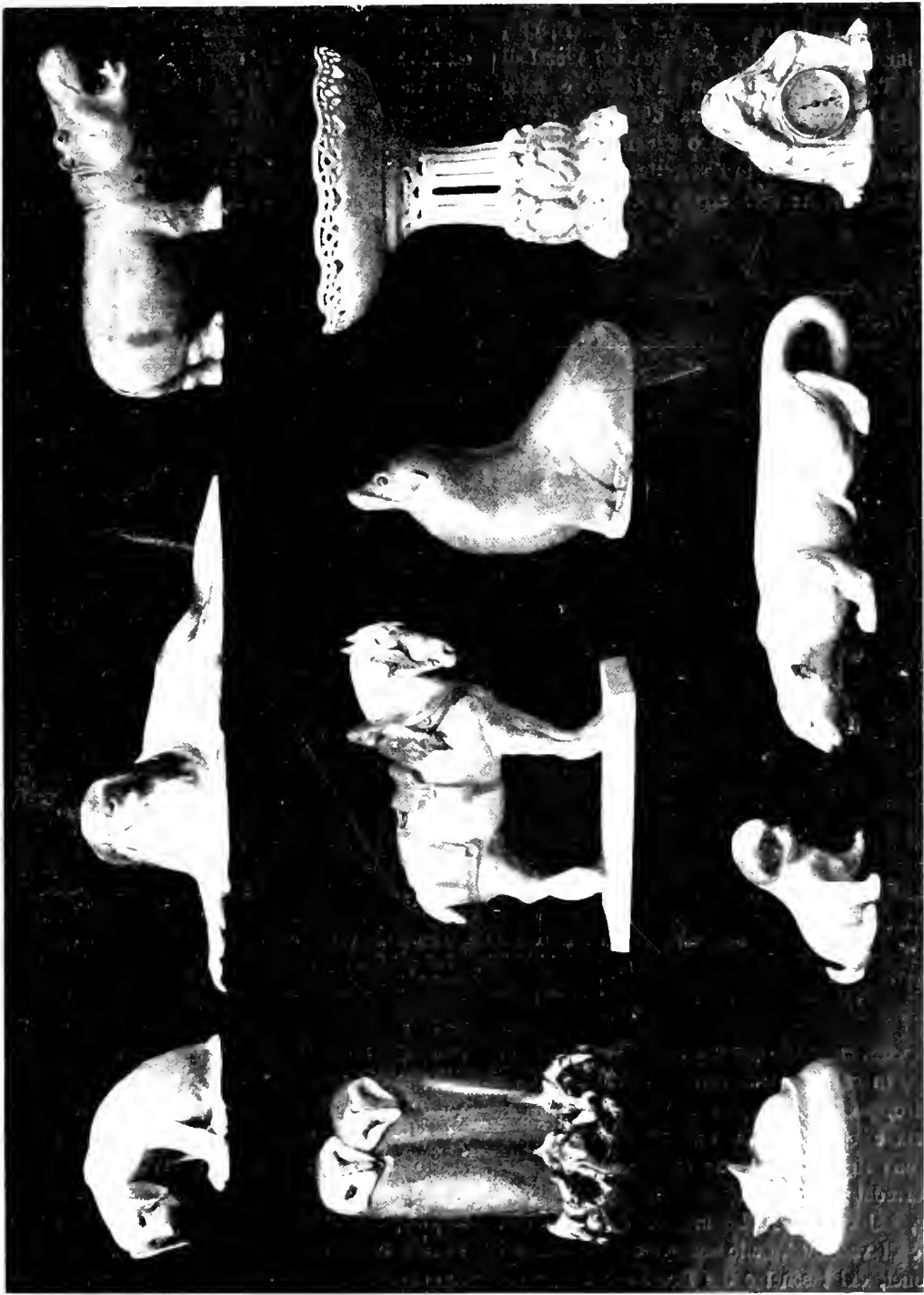




PORCELLANE DELLA R. MANIFATTURA DI COPENHAGEN.



PORCELLANE DELLA R. MANIFATTURA DI COPENHAGEN.



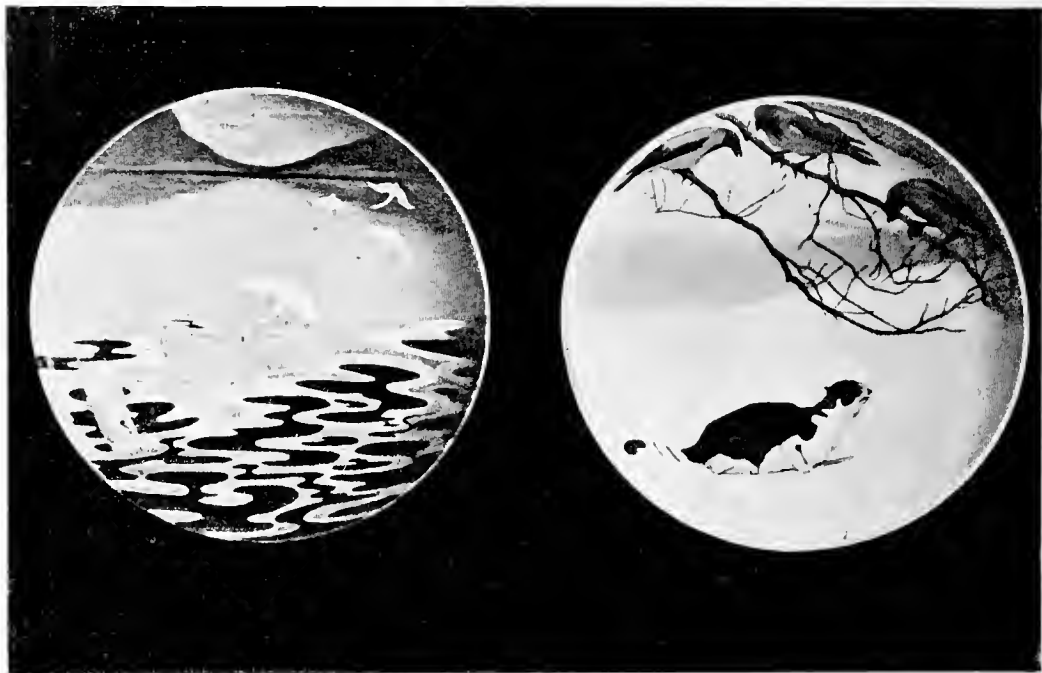
PORCELLANE DELLA R. MANIFATTURA DI COPENHAGEN.

due cortili interni e nelle varie sale dell'associazione per favorire la frequenza dei forestieri, che, per la importante mostra austriaca dei mezzi di trasporto, l'architetto Baumann ha ideato e fatto eseguire sotto l'immediata sua direzione, è tale da interessare coloro che si occupano delle più recenti evoluzioni dell'arte decorativa.

E l'interesse viene accaparrato anche dalla vasta

\*\*

Per chiudere bene queste mie note sull'arte decorativa straniera all'esposizione di Milano, voglio raccomandare ai miei lettori, con particolare ammirativa simpatia, il piccolo ma eletto reparto delle porcellane di Copenhagen, a cui non potranno giungere, ahimè! che dopo avere attraversate non meno di quattro o cinque sale, in cui



DUE PIATTI DI PORCELLANA DELLA R. MANIFATTURA DI COPENHAGEN.

sala d'aspetto, malgrado che essa, nella sua solennità maestosa, in cui dominano monotonamente il giallo ed il nero, possa venir giudicata alquanto tetra, dalla gaia e spaziosa sala da *buffet* e dalle altre sale di una supposta stazione di grande città moderna, arredata, con la cooperazione del tappeziere Ginzkey, del cristalliere Lobmeyer, dell'argentiere Krupp e di vari altri, dalle notissime ditte viennesi dei Thonet, dei Fischel e dei Portois e Fix, i cui mobili, se non sempre per originale bellezza di sagome, si fanno notare, di prim'acchito, per praticità, per semplicità e per eleganza nell'uso frequente ed accorto del legno curvato col fuoco.

pompeggia il più volgare e grottesco cattivo gusto.

Se le bizzarre e fastose crete smaltate del norvegese Hans Stoltenberg Lerche, di cui mi sono occupato a lungo nell'*Emporium* e che le fiamme dovevano, in una breve ora di fuoco, distruggere tutte miserevolmente, rappresentavano a Milano la forma più caratteristicamente seducente dell'individuale originalità d'inventiva e dell'individuale sapienza di fattura di un artefice aristocratico e geniale, la collezione abbastanza numerosa che delle porcellane della Reale Manifattura di Copenhagen ha esposto la ditta Guglianetti, rappresentante di essa in Italia, dimostra quale grado di delicata e squisita



PORCELLANE DELLA R. MANIFATTURA DI COPENHAGEN

eccellenza possano raggiungere i prodotti dell'arte leggiadrissima, che nasce dal connubio della terra col fuoco, anche in una vasta officina, qualora questa sia diretta con intelligente amore e con sicuro e sagace gusto d'arte.

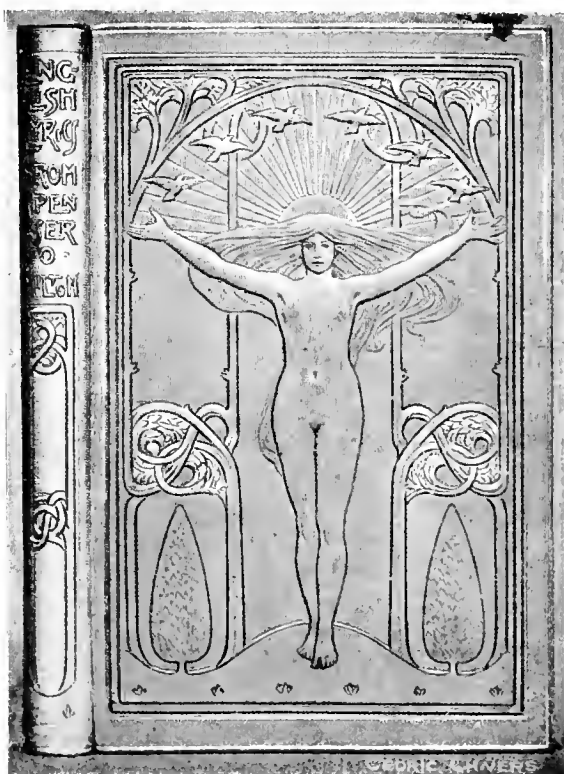
È tutta una gamma tenue e squisita di sfumature grigie, verdine, giallette od azzurrognole, le quali evocano, sul lucido sfondo quasi sempre di un bianco latteo dei piatti e dei vasi dalle forme di armoniosa vaghezza, la fauna, la flora ed i pittoreschi paesaggi dell'estremo settentrione d'Europa.

Se è l'elemento pittorico che prevale nella maggior parte delle porcellane della Manifattura di Copenhagen, che, sotto forma di vassoi, porta-fiori, porta-gioielli e ceneriere, presentano un carattere di giornaliera utilità pratica ed in cui l'ornamentazione, piegandosi abilmente e con una grazia di seducente morbidezza femminile, a decorare le lu-

cide superfici, si mantiene sempre assai prossima alla realtà, invece in tutta una serie di mirabili pezzi di più spiccato ed anzi di esclusivo carattere artistico, prevale invece la plastica, che attestasi di rara efficacia impressionistica nel fissare nella fragile materia gli atteggiamenti ed i movimenti dei felini o dei rosicanti, dei molluschi o dei pesci, dei coleotteri o degli uccelli.

Allorquando si contempla tutta una scelta di queste porcellane stupende, in cui ad un'eccellenza tecnica difficilmente eguagliabile accoppiasi un gusto così signorilmente raffinato, non si può fare a meno di acconsentire pienamente nel giudizio di quel dotto ed acuto critico francese, che, qualche anno fa, affermava che esse rappresentano una delle più belle pagine della storia della ceramica degli ultimi cento anni.

VITTORIO PICA.



RILEGATURA IN CUOIO INCISO DELLA CASA « CEDRIC CHIVERS » SU DISEGNO DI H. G. FELL.

# LA STORIA E LA STAMPA NELLA PRODUZIONE POPOLARE ITALIANA.

I.



LLA storia della poesia popolare italiana ne' quattro ultimi secoli, da una quarantina d'anni a questa parte, calcando le orme del Melzi, del Colomb de Batines, del Gamba, del

Passano, hanno recato dovizioso contributo di nuovi documenti e di illustrazioni erudite, uomini altamente benemeriti degli studi letterari e bibliografici, quali, a tacer de' minori, Alessandro d'Ancona, Salvatore Salomone-Marino, Salvatore Bongi, Giuseppe Pitre tra di noi, il Picot e l'Harisse, dopo il Nisard, il Champfleury, il de Montaignon in Francia, il Milchsack, il Varnhagen, il Kristeller in

Germania, il de la Rosa y Lopez in Ispagna. Ma se dalle indagini sapienti di questi insigni studiosi è scaturita indubbiamente una luce inattesa sopra quelle umili produzioni, onde per sì lungo volgere di tempi risultò costituito il solo patrimonio intellettuale delle nostre plebi, è tuttavia certa cosa insieme che la grande congerie della produzione popolare italiana rimane ancora nella sua maggior parte quasi inesplorata.

Come e dove cotesta letteratura, di cui tutto pressochè sempre s'ignora, siasi svolta, per quali vie, dopo che l'invenzione della stampa le rinvigorì maravigliosamente le ali, spingendola a voli per l'innanzi intentati, essa abbia potuto diffondersi in tutta quanta la penisola, penetrarne ogni angolo più segreto (indizio non ultimo neppur questo,



G. M. MITELLI — IL VENDITORE DI STAMPE E D'AVVISI (1684).

(Coll. Bertarelli, Milano).



sebbene generalmente negletto, d' intima unità nazionale sopravvivenute pertinace ad ogni sforzo per distruggerla); è problema ancora oscuro, sebbene di grande interesse tanto per lo storico quanto per il folklorista, lo psicologo, il bibliografo.

A risolverlo occorrerebbe, come ben si capisce, un' azione amorosamente indefessa, che delle stampe popolari ricercasse ogni più tenue reliquia, e dei

grafia della letteratura popolare italiana dei secoli XV e XVI, che è desiderabile si faccia da « chi n'abbia possibilità a maggior notizia di una « forma speciale delle nostre lettere, la curiosità « della quale è pari all'importanza » (pag. XIII). Ma l'opera sperata ed augurata dall'insigne autore della *Poesia popolare italiana* non fu mai intrapresa da alcuno, ed egli stesso, il d'Ancona, pur



IGNOTO — IL GIOCOLIERE (PITTURA FIAMMINGA DEL SEC. XVI).

(Galleria Crespi, Milano).

rottami rinvenuti si sforzasse di identificare la provenienza, l'età, l'origine, in guisa da offrire poi ben solide basi al futuro ricostruttore.

Ad opera siffatta, già ventiquattr'anni or sono, augurava il d'Ancona che si ponesse mano, allorchè, ripubblicando in un volumetto della *Scelta di curiosità* edita dal Romagnoli due gustose farse toscane del sec. XVI, faceva ad esse seguire la ragionata descrizione di un centinaio di stampe popolari, tutte uscite alla luce in Firenze, tra il 1550 e il 1570 all'incirca, contenute in una preziosa miscelanea della biblioteca ducale di Wolfenbüttel.

Avremo per tal modo — ei scriveva allora — un primo saggio ed avviamento a quella Biblio-

testè, come se ogni lusinga di vederla attuata fosse da abbandonare, stava pago a proporre che gli sforzi dei cultori di studi folkloristici s'appuntassero concordi ad una « Bibliografia ragionata della « poesia popolare a stampa del secolo XIX », della quale offeriva ei medesimo un primo e, come ben s'intende, pregevolissimo saggio.

Ma con tutta la reverenza dovuta all'uomo illustre che ci gloriamo di aver avuto anche in siffatti studi a maestro, questo che egli oggi propugna, non ci sembra un disegno a cui si possa senza veruna esitazione aderire. Difatti la « letteratura « muricciolaia » del secolo XIX, la quale sotto i nostri occhi sta combattendo un'aspra ma non di-

sperata battaglia per la propria esistenza contro gli attacchi di nemici, ohimè assai baldanzosi, non rappresenta nella sua parte più caratteristica se non gli avanzi dell'eredità che le antiche generazioni hanno tramandato alle attuali. I poemetti che si ristampavano a Bologna, Codogno, Napoli, Lucca, or son pochi anni, e si ristampano anche oggi-giorno a Milano, Fiorenzuola d'Arda come a Fi-

uscito or ora dai torchi del Salani o da quelli del Ranzini, ricordare subito dopo, come queste ristampe risalgano per il tramite d'altre innumerevoli, tra conservate e smarrite, alle prime edizioni fattene a Firenze, a Roma, a Venezia, ovvero altrove, negli ultimi lustri del secolo XV o nei primi del XVI. Tanto vale quindi tentare addirittura di prendere il toro per le corna e compilare la bibliografia delle



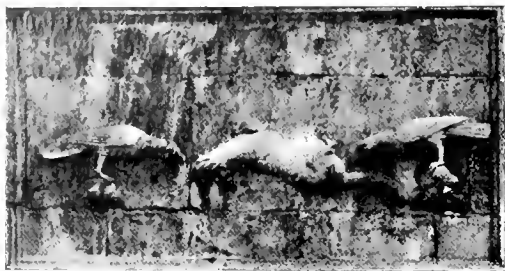
LA MADONNA DEL FUOCO (SILOGRAFIA ITALIANA ANTERIORE AL 1425).

(Cattedrale di Forlì).

renze ed a Palermo, non sono molto spesso se non quelle storie stesse, le quali, impresse in guisa scorretta e dozzinale, si vendevano già nel Cinquecento nelle più ricche come nelle più umili città d'Italia, a Firenze, « alle Scale di Badia », « dirimpetto » a S. Apollinare » o « dallato all'Arcivescovado »; a Siena, « sotto la loggia del Papa »; « a Roma in Piazza Navona o in Campo di Fiore »; a Milano « al Bottonuto ovvero a S. Margherita »; a Bologna, « da S. Damiano, al Pozzo Rosso, nella Scimmia, nelle Chiavature, sotto le Scuole »; e chi più n'ha più ne metta. Sicchè è pur sempre forza a chi descriver voglia una stampa o un foglio volante dell'*Alfab.to del Villano* o della *Vita di S. Alessi*,

stampe popolari in ordine cronologico, partendo cioè dalle produzioni ingenuamente graziose di Ser Francesco Bonacossi, di Lorenzo Morgiani, di Bernardo Zucchetta, di Giovanni Stefano da Pavia, di Luca veneziano, di Giorgio Rusconi, dello Zoppino, dei Bondoni, del Vavassori, per venire a quelle così poveramente goffe del Fortunati, dei Righettini, dei De Gaspari, de' Marescandoli, del Baroni, del Bolzani, dell'Avallone, del Russo, del Tamburini, del Salani, del Cairo, del Miglio, del Bietti, del Ranzini.

Ma, pur prescindendo da coteste ovvie considerazioni, la questione va, a nostro giudizio, discussa ed esaminata oggi sotto un punto di vista alquanto



FUNERALI DELLA VOLPE.

(BASSORILIEVO DELLA FACCIATA DI S. PIETRO IN SPOLETO).

diverso e con più larghi criteri. Una « Bibliografia di stampe popolari italiane », ristretta ai puri testi letterari, di cui s'è finora discusso, alle storie in rima, cioè, ai poemetti storici, edificanti, religiosi, morali, giocosi, satirici, alle canzonette, agli scarsi testi prosaici, che formarono per tanti secoli la delizia degli indotti, può stimarsi tale oramai da appagare quanti, con ardore veramente degno d'encomio, aspirano a cogliere quasi direi a volo quella gran cosa, impalpabile ma pur reale, che è l'anima di un popolo?

Il patrimonio intellettuale de' volghi nostri non risulta difatti costituito unicamente dai documenti fin qui ricordati, sebben essi ne formino, fuori di dubbio, la classe più elevata e più cospicua. Accanto a quest' aristocrazia letteraria — e che sia « aristocrazia » ci prova il vedere mescolati agli inconditi parti della massa plebea, talune creazioni d'un'arte ben più raffinata — poesie, strambotti di Panfilo da Sassoferato, canzonette del Giustiniani, ottave di Pietro Aretino, di Lodovico Ariosto, e magari anche dell'Anguillara, come più tardi ballate del Prati o liriche del Giusti — si sono adattate a coabitare fraternamente su per i muriccioli coll'*Ardor d'Amore*, il *Buovo d'Antona*, la *Storia della Regina Stella e Mattabruna*, l'*Alfabeto delle donne* — esiste poi quello che potrebbe dirsi il « popolo minuto » delle cose a stampa: i fogli volanti, ond'è riprodotta la canzonetta di attualità, la descrizione di orrendi prodigi, le paurose gesta di briganti e d'assassini, gli almanacchi, le poesie per ventole, le orazioni devote, gli scongiuri, i presagi, le profezie, i Pianeti, le carte da ginoco, infine le immagini pie, le caricature politiche o sociali; tutta insomma una produzione minore, anzi minima, se così si vuole, ma svariata, multiforme, bizzarra, la quale (come potrebbe essere diversamente in questi tempi di nguaglianza e di trionfo del proletariato?) pretende essa pure di venir presa in considerazione, esaminata e raccolta. E questo suo diritto appare tanto più rispettabile, inquantochè prima d'ora esso è stato quasi del tutto misconosciuto.

Cosa singolare! Mentre i bibliofili vanno a gara a contendersi l'acquisto di quei libricciuoli plateali,

che costavano nel Cinquecento un quattrino a chi li comprasse dai cerretani, soliti a spacciarli in banco, o dai venditori ambulanti, usi a gridar la loro merce per via, ed oggi si pagano a decine di sonanti lire sterline nelle vendite di Parigi e di Londra<sup>1</sup>; la iconografia popolare è stata del tutto negletta. Nè questo, da parte degli amatori di cose d'arte, era fatto che potesse provocare meraviglia: chè davvero in una stampa uscita dalle officine del Longhi, del Monti, de' Remondini non può il gusto raffinato d'un esteta trovare veruna delle soddisfazioni artistiche di cui gli è inesauribile fonte un rame di Marcantonio o un'acquaforte del Rembrandt. Ma pure ammesso ciò, non ne viene di conseguenza che la stampa popolare, considerata quale documento bibliografico, storico ed etnografico, non debba, al pari della storia e della leggenda rimata, attirare l'attenzione del bibliofilo e del demopsicologo.

A vero dire, in Francia, in Germania le cose camminano diversamente: da gran tempo colà la iconografia popolare è in favore; tanto che s'è andata formando una letteratura, la quale se ne prefigge l'illustrazione e lo studio, a cominciare dal classico volume del Nisard, *Histoire des livres populaires et de la littérature du colportage*, per passare al libretto del Champfleury dal titolo pieno di allettatrici promesse, che il testo si guarda bene dal mantenere, *Histoire de l'imagerie populaire*, per giungere all'opera del Garnier di Chartres, ed a quelle del Monceaux, del Heitz di Strasburgo, ed alle modernissime di Henri d'Allemagne e di P. Kristeller. Ma da noi poco o nulla s'è fatto, sebbene non si possa davvero credere nè pensare che le infinite stampe popolari, uscite dalle calcografie di Venezia, di Bassano, di Milano, di Bologna, di Firenze, di Roma, di Napoli, a datare dal Cinquecento in poi, siano meno degne di studio di quelle che son state diffuse dalle officine di Troyes, di Orléans, di Chartres, di Parigi, di Beauvais, di Épinal, di Nancy, di Le Mans, di Metz, di Montbéliard, di Wissembourg, di Strasburgo.

La verità è che da noi gli amatori si sono decisi tardi ad occuparsi di questa doviziosa vena,

<sup>1</sup> Il Varnhagen, *Ueber eine Sammlung aller Italienischer Drucke*, fa il calcolo che le stampe della collezione d'Erlangen da lui descritte, si pagherebbero adesso da 200 a 300 marchi ciascuna: e scriveva nel 1892 (pag. 15). I prezzi oggi sono saliti anche di più, se ne dobbiamo giudicare da talune vendite recentissime.



FUNERALI DELLA VOLPE.

(BASSORILIEVO DELLA CHIESA DI S. ZENO IN VERONA).



*Intarionimento che danno ogni giorno li Ciarlalani in Piazza di S. Marco al Popolo,  
d'ogni nazione che mattina e sera. ordinariamente, vi concorre*  
Giacomo Franco Forma con Privilegio

G. FRANCO — I CERRETANI IN PIAZZA DI S. MARCO.

(STAMPA ITALIANA DEL SEC. XVII).



I DODICI MESI DELL'ANNO (MOSAICO DEL'E TERME DIONISIACHE DI CATANIA)

(Musco Biscari, Catania).

che non aveva, se non in piccolissima parte, saggiata la zappa del cavatore. Di qui la necessità, se non c'inganna l'amore per il soggetto di cui trattiamo, di rimediare oggi con solerte ed oculato

lavoro al tempo perduto, dando luogo onorevole, come si merita, accanto all'indagine ed all'illustrazione dei documenti letterari, a quella altresì dei documenti figurati.





I DODICI MESI DELL'ANNO (BASSORILIEVO DELLA FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI CREMONA).

E per meglio chiarire il nostro concetto, proviamoci ad abbozzare, forse per la prima volta, a grandi linee, una sintetica esposizione delle vicende che, attraverso i secoli, hanno sortite queste due forme intimamente tra loro congiunte, dell'attività intellettuale del popolo: la *storia* e la *stampa*.

## II.

Il popolo è stato in ogni tempo, in ogni luogo, un sovrano avvezzo ad avere intorno a sè una turba intenta tutta ad adularlo, a distrarlo, a divertirlo. Come si formi e si chiami oggi la schiera dei clienti e dei parassiti di S. M. il Volgo, non occorre che io lo dica; tutti vedono e sanno da sè! Nel medio evo più alto essa era costituita soprattutto dalla svariata e multiforme moltitudine dei canterini, dei giullari, dei ciurmatori, dei ciarlatani; moltitudine affamata ed ingegnosa — cui era *magister artis ingenique largitor venter* (come direbbe Persio) — che assottigliavasi per campare alla bell'e meglio esercitando il mestier suo, e come vendea empiastri infallibili, lattovari prodigiosi, amuleti dotati di magiche virtù, filatteri e brevi con incanti e scongiuri, così spacciava anche in-

sieme la leggenda pia, la frottola sguaiata, la festevole canzone. Fino da età remotissima quindi il ciarlatano fu spesso una persona sola col giullare, col poeta, col canterino; fu « il maestro di tutte le arti »; tale difatti si dichiara egli stesso, tale si rivela alle turbe ammiranti in quei componimenti che i francesi dicono « *parades* », e che noi possiamo con parola paesana chiamar « *vanti* ». Dopo aver divertito il suo pubblico col gioco dei dadi, con le capriole, i salti e le gherminelle, il Roscio plebeo dà di piglio al suo strumento, che è generalmente un liuto, una lira, più tardi una chitarra, e canta: canta talune strofe di una canzone di gesta, poi uno sboccato favolello, o una leggenda edificante, secondochè il tempo e l'opportunità suggeriscono. Ed il popolo riceve da lui l'istruzione sua; da lui solo apprende ad amare gli eroi nazionali d'un amore indistruttibile, fatto di tenerezza e d'orgoglio; da lui a favoleggiare di Roma l'antica, « la grande », e di Grecia e di Troia; da lui impara a diffidare delle donne, dei chierici, dei villani; da lui la pacata rassegnazione alle stridenti ingiustizie sociali, di cui si vendica con un sarcasmo pungente ed un motto beffardo; da lui infine l'ironia sacrilega che si burla del cielo puranco



I DODICI MESI DELL'ANNO (BASSORILIEVO DELLA FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI CREMONA).



DISCOR-**SO** ASTR**OLOGICO**  
 S**OPRA** GL**I** EFF**ETTI** DE' S**IGNI** DEL Z**ODIACO**  
 P**ER** L**'ANNO** B**ISESTILE** M**DCLXXX**.  
 D**ELL'H**U**OMO** M**ORTO**

Aggiuntoun giorno, che la Campana degl' Villaggi di Firenze non tona.

## DISCORSO GENERALE

[illegible][illegible]

1. *Sanctus* O.  
 2. *In Te Deum*  
 3. *Sanctus* O.  
 4. *In Te Deum*  
 5. *Sanctus* O.  
 6. *In Te Deum*  
 7. *Sanctus* O.  
 8. *In Te Deum*  
 9. *Sanctus* O.  
 10. *In Te Deum*  
 11. *Sanctus* O.  
 12. *In Te Deum*  
 13. *Sanctus* O.  
 14. *In Te Deum*  
 15. *Sanctus* O.  
 16. *In Te Deum*  
 17. *Sanctus* O.  
 18. *In Te Deum*  
 19. *Sanctus* O.  
 20. *In Te Deum*  
 21. *Sanctus* O.  
 22. *In Te Deum*  
 23. *Sanctus* O.  
 24. *In Te Deum*  
 25. *Sanctus* O.  
 26. *In Te Deum*  
 27. *Sanctus* O.  
 28. *In Te Deum*  
 29. *Sanctus* O.  
 30. *In Te Deum*  
 31. *Sanctus* O.  
 32. *In Te Deum*  
 33. *Sanctus* O.  
 34. *In Te Deum*  
 35. *Sanctus* O.  
 36. *In Te Deum*  
 37. *Sanctus* O.  
 38. *In Te Deum*  
 39. *Sanctus* O.  
 40. *In Te Deum*  
 41. *Sanctus* O.  
 42. *In Te Deum*  
 43. *Sanctus* O.  
 44. *In Te Deum*  
 45. *Sanctus* O.  
 46. *In Te Deum*  
 47. *Sanctus* O.  
 48. *In Te Deum*  
 49. *Sanctus* O.  
 50. *In Te Deum*  
 51. *Sanctus* O.  
 52. *In Te Deum*  
 53. *Sanctus* O.  
 54. *In Te Deum*  
 55. *Sanctus* O.  
 56. *In Te Deum*  
 57. *Sanctus* O.  
 58. *In Te Deum*  
 59. *Sanctus* O.  
 60. *In Te Deum*  
 61. *Sanctus* O.  
 62. *In Te Deum*  
 63. *Sanctus* O.  
 64. *In Te Deum*  
 65. *Sanctus* O.  
 66. *In Te Deum*  
 67. *Sanctus* O.  
 68. *In Te Deum*  
 69. *Sanctus* O.  
 70. *In Te Deum*  
 71. *Sanctus* O.  
 72. *In Te Deum*  
 73. *Sanctus* O.  
 74. *In Te Deum*  
 75. *Sanctus* O.  
 76. *In Te Deum*  
 77. *Sanctus* O.  
 78. *In Te Deum*  
 79. *Sanctus* O.  
 80. *In Te Deum*  
 81. *Sanctus* O.  
 82. *In Te Deum*  
 83. *Sanctus* O.  
 84. *In Te Deum*  
 85. *Sanctus* O.  
 86. *In Te Deum*  
 87. *Sanctus* O.  
 88. *In Te Deum*  
 89. *Sanctus* O.  
 90. *In Te Deum*  
 91. *Sanctus* O.  
 92. *In Te Deum*  
 93. *Sanctus* O.  
 94. *In Te Deum*  
 95. *Sanctus* O.  
 96. *In Te Deum*  
 97. *Sanctus* O.  
 98. *In Te Deum*  
 99. *Sanctus* O.  
 100. *In Te Deum*

[illegible]

1. Apsil, 1.  
 1. Vn. miler,  
 2. Mier-joli,  
 3. Mier pulicolo,  
 4. Gto ferreo,  
 5. Vn. p. q. m. a. 5.  
 6. Sab. idic. 5.  
 + 7. Donn. nanquillo, 5.  
 8. Lian. ferre.  
 + 9. Mier. ferre. 5.  
 10. Mier. ferre. 5.  
 11. Gto. p. q. m. a. 5.  
 12. Vn. miler, 5.  
 13. Sab. 1. p. q. m. a. 5.  
 + 14. Donn. burardo,  
 15. Vn. p. q. m. a. 5.  
 16. Sab. idic. 5.  
 17. Mier. ferre.  
 18. Lian. ferre. 5.  
 19. Vn. miler, 5.  
 20. Mier. ferre. 5.  
 + 21. Donn. burardo,  
 22. Vn. p. q. m. a. 5.  
 + 23. Donn. burardo,  
 24. Vn. miler, 5.  
 25. Mier. ferre. 5.  
 26. Sab. idic. 5.  
 27. Mier. ferre. 5.  
 28. Vn. p. q. m. a. 5.  
 + 29. Donn. burardo,  
 30. Lian. ferre. 5.  
 31. Vn. miler, 5.  
 32. Mier. ferre. 5.  
 33. Vn. p. q. m. a. 5.  
 34. Sab. idic. 5.  
 35. Vn. miler, 5.  
 36. Mier. ferre. 5.  
 37. Vn. p. q. m. a. 5.  
 38. Sab. idic. 5.  
 39. Vn. miler, 5.  
 40. Mier. ferre. 5.  
 41. Vn. p. q. m. a. 5.  
 42. Sab. idic. 5.  
 43. Vn. miler, 5.  
 44. Mier. ferre. 5.  
 45. Vn. p. q. m. a. 5.  
 46. Sab. idic. 5.  
 47. Vn. miler, 5.  
 48. Mier. ferre. 5.  
 49. Vn. p. q. m. a. 5.  
 50. Sab. idic. 5.  
 51. Vn. miler, 5.  
 52. Mier. ferre. 5.  
 53. Vn. p. q. m. a. 5.  
 54. Sab. idic. 5.  
 55. Vn. miler, 5.  
 56. Mier. ferre. 5.  
 57. Vn. p. q. m. a. 5.  
 58. Sab. idic. 5.  
 59. Vn. miler, 5.  
 60. Mier. ferre. 5.  
 61. Vn. p. q. m. a. 5.  
 62. Sab. idic. 5.  
 63. Vn. miler, 5.  
 64. Mier. ferre. 5.  
 65. Vn. p. q. m. a. 5.  
 66. Sab. idic. 5.  
 67. Vn. miler, 5.  
 68. Mier. ferre. 5.  
 69. Vn. p. q. m. a. 5.  
 70. Sab. idic. 5.  
 71. Vn. miler, 5.  
 72. Mier. ferre. 5.  
 73. Vn. p. q. m. a. 5.  
 74. Sab. idic. 5.  
 75. Vn. miler, 5.  
 76. Mier. ferre. 5.  
 77. Vn. p. q. m. a. 5.  
 78. Sab. idic. 5.  
 79. Vn. miler, 5.  
 80. Mier. ferre. 5.  
 81. Vn. p. q. m. a. 5.  
 82. Sab. idic. 5.  
 83. Vn. miler, 5.  
 84. Mier. ferre. 5.  
 85. Vn. p. q. m. a. 5.  
 86. Sab. idic. 5.  
 87. Vn. miler, 5.  
 88. Mier. ferre. 5.  
 89. Vn. p. q. m. a. 5.  
 90. Sab. idic. 5.  
 91. Vn. miler, 5.  
 92. Mier. ferre. 5.  
 93. Vn. p. q. m. a. 5.  
 94. Sab. idic. 5.  
 95. Vn. miler, 5.  
 96. Mier. ferre. 5.  
 97. Vn. p. q. m. a. 5.  
 98. Sab. idic. 5.  
 99. Vn. miler, 5.  
 100. Mier. ferre. 5.  
 101. Vn. p. q. m. a. 5.  
 102. Sab. idic. 5.  
 103. Vn. miler, 5.  
 104. Mier. ferre. 5.  
 105. Vn. p. q. m. a. 5.  
 106. Sab. idic. 5.  
 107. Vn. miler, 5.  
 108. Mier. ferre. 5.  
 109. Vn. p. q. m. a. 5.  
 110. Sab. idic. 5.  
 111. Vn. miler, 5.  
 112. Mier. ferre. 5.  
 113. Vn. p. q. m. a. 5.  
 114. Sab. idic. 5.  
 115. Vn. miler, 5.  
 116. Mier. ferre. 5.  
 117. Vn. p. q. m. a. 5.  
 118. Sab. idic. 5.  
 119. Vn. miler, 5.  
 120. Mier. ferre. 5.  
 121. Vn. p. q. m. a. 5.  
 122. Sab. idic. 5.  
 123. Vn. miler, 5.  
 124. Mier. ferre. 5.  
 125. Vn. p. q. m. a. 5.  
 126. Sab. idic. 5.  
 127. Vn. miler, 5.  
 128. Mier. ferre. 5.  
 129. Vn. p. q. m. a. 5.  
 130. Sab. idic. 5.  
 131. Vn. miler, 5.  
 132. Mier. ferre. 5.  
 133. Vn. p. q. m. a. 5.  
 134. Sab. idic. 5.  
 135. Vn. miler, 5.  
 136. Mier. ferre. 5.  
 137. Vn. p. q. m. a. 5.  
 138. Sab. idic. 5.  
 139. Vn. miler, 5.  
 140. Mier. ferre. 5.  
 141. Vn. p. q. m. a. 5.  
 142. Sab. idic. 5.  
 143. Vn. miler, 5.  
 144. Mier. ferre. 5.  
 145. Vn. p. q. m. a. 5.  
 146. Sab. idic. 5.  
 147. Vn. miler, 5.  
 148. Mier. ferre. 5.  
 149. Vn. p. q. m. a. 5.  
 150. Sab. idic. 5.  
 151. Vn. miler, 5.  
 152. Mier. ferre. 5.  
 153. Vn. p. q. m. a. 5.  
 154. Sab. idic. 5.  
 155. Vn. miler, 5.  
 156. Mier. ferre. 5.  
 157. Vn. p. q. m. a. 5.  
 158. Sab. idic. 5.  
 159. Vn. miler, 5.  
 160. Mier. ferre. 5.  
 161. Vn. p. q. m. a. 5.  
 162. Sab. idic. 5.  
 163. Vn. miler, 5.  
 164. Mier. ferre. 5.  
 165. Vn. p. q. m. a. 5.  
 166. Sab. idic. 5.  
 167. Vn. miler, 5.  
 168. Mier. ferre. 5.  
 169. Vn. p. q. m. a. 5.  
 170. Sab. idic. 5.  
 171. Vn. miler, 5.  
 172. Mier. ferre. 5.  
 173. Vn. p. q. m. a. 5.  
 174. Sab. idic. 5.  
 175. Vn. miler, 5.  
 176. Mier. ferre. 5.  
 177. Vn. p. q. m. a. 5.  
 178. Sab. idic. 5.  
 179. Vn. miler, 5.  
 180. Mier. ferre. 5.  
 181. Vn. p. q. m. a. 5.  
 182. Sab. idic. 5.  
 183. Vn. miler, 5.  
 184. Mier. ferre. 5.  
 185. Vn. p. q. m. a. 5.  
 186. Sab. idic. 5.  
 187. Vn. miler, 5.  
 188. Mier. ferre. 5.  
 189. Vn. p. q. m. a. 5.  
 190. Sab. idic. 5.  
 191. Vn. miler, 5.  
 192. Mier. ferre. 5.  
 193. Vn. p. q. m. a. 5.  
 194. Sab. idic. 5.  
 195. Vn. miler, 5.  
 196. Mier. ferre. 5.  
 197. Vn. p. q. m. a. 5.  
 198. Sab. idic. 5.  
 199. Vn. miler, 5.  
 200. Mier. ferre. 5.  
 201. Vn. p. q. m. a. 5.  
 202. Sab. idic. 5.  
 203. Vn. miler, 5.  
 204. Mier. ferre. 5.  
 205. Vn. p. q. m. a. 5.  
 206. Sab. idic. 5.  
 207. Vn. miler, 5.  
 208. Mier. ferre. 5.  
 209. Vn. p. q. m. a. 5.  
 210. Sab. idic. 5.  
 211. Vn. miler, 5.  
 212. Mier. ferre. 5.  
 213. Vn. p. q. m. a. 5.  
 214. Sab. idic. 5.  
 215. Vn. miler, 5.  
 216. Mier. ferre. 5.  
 217. Vn. p. q. m. a. 5.  
 218. Sab. idic. 5.  
 219. Vn. miler, 5.  
 220. Mier. ferre. 5.  
 221. Vn. p. q. m. a. 5.  
 222. Sab. idic. 5.

MAGGIORI

1. *Maestri* 2. *Maestri* 3. *Maestri* 4. *Maestri* 5. *Maestri* 6. *Maestri* 7. *Maestri* 8. *Maestri* 9. *Maestri* 10. *Maestri* 11. *Maestri* 12. *Maestri* 13. *Maestri* 14. *Maestri* 15. *Maestri* 16. *Maestri* 17. *Maestri* 18. *Maestri* 19. *Maestri* 20. *Maestri* 21. *Maestri* 22. *Maestri* 23. *Maestri* 24. *Maestri* 25. *Maestri* 26. *Maestri* 27. *Maestri* 28. *Maestri* 29. *Maestri* 30. *Maestri* 31. *Maestri* 32. *Maestri* 33. *Maestri* 34. *Maestri* 35. *Maestri* 36. *Maestri* 37. *Maestri* 38. *Maestri* 39. *Maestri* 40. *Maestri* 41. *Maestri* 42. *Maestri* 43. *Maestri* 44. *Maestri* 45. *Maestri* 46. *Maestri* 47. *Maestri* 48. *Maestri* 49. *Maestri* 50. *Maestri* 51. *Maestri* 52. *Maestri* 53. *Maestri* 54. *Maestri* 55. *Maestri* 56. *Maestri* 57. *Maestri* 58. *Maestri* 59. *Maestri* 60. *Maestri* 61. *Maestri* 62. *Maestri* 63. *Maestri* 64. *Maestri* 65. *Maestri* 66. *Maestri* 67. *Maestri* 68. *Maestri* 69. *Maestri* 70. *Maestri* 71. *Maestri* 72. *Maestri* 73. *Maestri* 74. *Maestri* 75. *Maestri* 76. *Maestri* 77. *Maestri* 78. *Maestri* 79. *Maestri* 80. *Maestri* 81. *Maestri* 82. *Maestri* 83. *Maestri* 84. *Maestri* 85. *Maestri* 86. *Maestri* 87. *Maestri* 88. *Maestri* 89. *Maestri* 90. *Maestri* 91. *Maestri* 92. *Maestri* 93. *Maestri* 94. *Maestri* 95. *Maestri* 96. *Maestri* 97. *Maestri* 98. *Maestri* 99. *Maestri* 100. *Maestri* 101. *Maestri* 102. *Maestri* 103. *Maestri* 104. *Maestri* 105. *Maestri* 106. *Maestri* 107. *Maestri* 108. *Maestri* 109. *Maestri* 110. *Maestri* 111. *Maestri* 112. *Maestri* 113. *Maestri* 114. *Maestri* 115. *Maestri* 116. *Maestri* 117. *Maestri* 118. *Maestri* 119. *Maestri* 120. *Maestri* 121. *Maestri* 122. *Maestri* 123. *Maestri* 124. *Maestri* 125. *Maestri* 126. *Maestri* 127. *Maestri* 128. *Maestri* 129. *Maestri* 130. *Maestri* 131. *Maestri* 132. *Maestri* 133. *Maestri* 134. *Maestri* 135. *Maestri* 136. *Maestri* 137. *Maestri* 138. *Maestri* 139. *Maestri* 140. *Maestri* 141. *Maestri* 142. *Maestri* 143. *Maestri* 144. *Maestri* 145. *Maestri* 146. *Maestri* 147. *Maestri* 148. *Maestri* 149. *Maestri* 150. *Maestri* 151. *Maestri* 152. *Maestri* 153. *Maestri* 154. *Maestri* 155. *Maestri* 156. *Maestri* 157. *Maestri* 158. *Maestri* 159. *Maestri* 160. *Maestri* 161. *Maestri* 162. *Maestri* 163. *Maestri* 164. *Maestri* 165. *Maestri* 166. *Maestri* 167. *Maestri* 168. *Maestri* 169. *Maestri* 170. *Maestri* 171. *Maestri* 172. *Maestri* 173. *Maestri* 174. *Maestri* 175. *Maestri* 176. *Maestri* 177. *Maestri* 178. *Maestri* 179. *Maestri* 180. *Maestri* 181. *Maestri* 182. *Maestri* 183. *Maestri* 184. *Maestri* 185. *Maestri* 186. *Maestri* 187. *Maestri* 188. *Maestri* 189. *Maestri* 190. *Maestri* 191. *Maestri* 192. *Maestri* 193. *Maestri* 194. *Maestri* 195. *Maestri* 196. *Maestri* 197. *Maestri* 198. *Maestri* 199. *Maestri* 200. *Maestri* 201. *Maestri* 202. *Maestri* 203. *Maestri* 204. *Maestri* 205. *Maestri* 206. *Maestri* 207. *Maestri* 208. *Maestri* 209. *Maestri* 210. *Maestri* 211. *Maestri* 212. *Maestri* 213. *Maestri* 214. *Maestri* 215. *Maestri* 216. *Maestri* 217. *Maestri* 218. *Maestri* 219. *Maestri* 220. *Maestri* 221. *Maestri* 222. *Maestri* 223. *Maestri* 224. *Maestri* 225. *Maestri* 226. *Maestri* 227. *Maestri* 228. *Maestri* 229. *Maestri* 230. *Maestri* 231. *Maestri* 232. *Maestri* 233. *Maestri* 234. *Maestri* 235. *Maestri* 236. *Maestri* 237. *Maestri* 238. *Maestri* 239. *Maestri* 240. *Maestri* 241. *Maestri* 242. *Maestri* 243. *Maestri* 244. *Maestri* 245. *Maestri* 246. *Maestri* 247. *Maestri* 248. *Maestri* 249. *Maestri* 250. *Maestri* 251. *Maestri* 252. *Maestri* 253. *Maestri* 254. *Maestri* 255. *Maestri* 256. *Maestri* 257. *Maestri* 258. *Maestri* 259. *Maestri* 260. *Maestri* 261. *Maestri* 262. *Maestri* 263. *Maestri* 264. *Maestri* 265. *Maestri* 266. *Maestri* 267. *Maestri* 268. *Maestri* 269. *Maestri* 270. *Maestri* 271. *Maestri* 272. *Maestri* 273. *Maestri* 274. *Maestri* 275. *Maestri* 276. *Maestri* 277. *Maestri* 278. *Maestri* 279. *Maestri* 280. *Maestri* 281. *Maestri* 282. *Maestri* 283. *Maestri* 284. *Maestri* 285. *Maestri* 286. *Maestri* 287. *Maestri* 288. *Maestri* 289. *Maestri* 290. *Maestri* 291. *Maestri* 292. *Maestri* 293. *Maestri* 294. *Maestri* 295. *Maestri* 296. *Maestri* 297. *Maestri* 298. *Maestri* 299. *Maestri* 300. *Ma*

[illegible][illegible][illegible][illegible]

OTTOBRE.

1 M. *San Brice,*  
2 *San Iacopo,*  
3 *San Simone,*  
4 *Vincentino,*  
5 *San Zenone,*  
6 *San Felice,*  
7 *San Giovanni,*  
8 *San Michele,*  
9 *San Rocco,*  
10 *San Sebastiano,*  
11 *San Vito,*  
12 *San Matteo,*  
13 *San Andrea,*  
14 *San Pietro,*  
15 *San Paolo,*  
16 *San Lorenzo,*  
17 *San Marco,*  
18 *San Valentino,*  
19 *San Eusebio,*  
20 *San Silvestro,*  
21 *San Clemente,*  
22 *San Giovanni Evangelista,*  
23 *San Matteo,*  
24 *San Giacomo,*  
25 *San Filippo,*  
26 *San Giacomo,*  
27 *San Matteo,*  
28 *San Giacomo,*  
29 *San Matteo,*  
30 *San Giacomo.*

NOVIEMBRE  
+ 1. V. En Turin, Santa,  
1.º Domingo, 1.º Domingo de Aleme-  
1.º San Fedria,  
2.º San pinguet,  
3.º Me. 1.º Domingo,  
4.º San pinguet,  
5.º San pinguet,  
+ 6.º San Fedria,  
7.º San Fedria,  
8.º San Fedria,  
9.º San Fedria,  
+ 10.º San Fedria,  
11.º San Fedria,  
12.º San Fedria,  
13.º San Fedria,  
14.º San Fedria,  
15.º San Fedria,  
16.º San Fedria,  
17.º San Fedria,  
18.º San Fedria,  
19.º San Fedria,  
20.º San Fedria,  
21.º San Fedria,  
22.º San Fedria,  
23.º San Fedria,  
24.º San Fedria,  
25.º San Fedria,  
26.º San Fedria,  
27.º San Fedria,  
28.º San Fedria,  
29.º San Fedria,  
30.º San Fedria,  
31.º San Fedria,

[illegible]

Сторона	Итого
Сторона 1	10 123 456
Сторона 2	4 567 890
Итого	14 691 346

**ILI DELL'ANNO.**

1	Protezione	6	Cultura
2	Società	7	Arte
3	Corso di	8	Lettere
4	Visita a	9	Scienze
5	Ajurno	10	Religione

QUATTRO TEMPERA			
SLIP	12	15	18
CLIP	12	14	16
SCISSORS	12	14	16
DICTIONARY	12	14	16

\* Assistenza dell' Aovv.  
Aroni m. 70  
C. S. S. S. S.  
E. S. S. S. S.  
Int. m. 70  
E. S. S. S. S.

**G**loria...  
Luglio...  
**In PARMA.**

1855 2 Decemb 24 1855.  
Vizcaya con licencia de Su Excelencia

I DODICI MESI DELL'ANNO (ALMANACCO PARMIGIANO PER L'ANNO 1680.

(Coll. Bertarelli, Milano).





I DODICI MESI DELL'ANNO (ALMANACCO ILLUSTRATO ARETINO PEL 1692).

(Coll. Bertarelli, Milano).



LE STAGIONI (SILOGRAFIE MODENESI DEL SEC. XVII PER VENTOLE).  
(Coll. Bertarelli, Milano).

e dell'abisso e degli abitatori d'entrambi, divini o diabolici ch'essi siano!

Ma sul popolo anche la Chiesa ha sempre voluto esercitare la propria efficacia. Ed essa non che colla predicazione, in tempi di barbarie e d'ignoranza cerca per lo più prevalere rivolgendosi ai sensi delle turbe, non solo colla pompa dei riti e col fulgore delle cerimonie, ma altresì con la sensibile rappresentazione dei suoi fasti, dei suoi misteri. Se le volte delle basiliche si coprono di mosaici, se lungo le pareti si svolgono in lunghe teorie le figurazioni rappresentanti gli episodi più rilevanti

del Vecchio e del Nuovo Testamento, cioè è fatto specialmente in servizio della moltitudine indotta e pia. « Ciò che l'animo de' semplici non può osservare coll'occhio dell' intelletto — dice Ugo da S. Vittore, dettando a mezzo il secolo decimosecondo, de' precetti già seguiti quattrocent'anni prima — discerna almanco con l'occhio carnale. E ciò che l'udito con fatica riesce a concepire, percepisca la vista ». Ma la Chiesa è obbligata, per dar effetto ai suoi accorti proponimenti, a valersi di esecutori materiali, e questi esecutori, pittori o scultori che essi siano, escono dalle file di quel popolo che sono chiamati ad istruire, a dilettere; sono quindi imbevuti essi stessi di quella rudimentale educazione che i giullari diffondono tra i volghi.

Come potrebbero dimenticarsene? E difatti dopo avere pazientemente pennelleggiato sulle ampie pareti o inciso ne' marmorei fianchi della basilica tutto quanto la pietà dotta del chierico, che dirige il lavoro, volle imporre alle loro agili mani; eccoli, quando l'opera è finita, quando hanno con vivi colori ritratte le scene gaudenti dell'Annunciazione, gli spasimi della Passione, le allegrezze del Paradiso, i supplizi dell'Inferno, prendersi un po' di rivincita. Non più lacrime; non più sospiri; un po' di riso fa tanto bene! Così, con grave scandalo degli asceti imbronciati, la basilica accoglie e ripete gli echi dei canti giullareschi, chè sulle muraglie dipinte, nei pavimenti intarsiati, accanto a Noè, ad Abramo veggiamo non soltanto svolgersi la serie dei mesi con le occupazioni ad essi confacenti, ma re Artù azzuffarsi col gatto famoso, oppure insieme ai cavalieri suoi muovere all'assalto d'un castello per liberare una bella rinchiusa, Alessandro Magno salire al cielo, Rolando morire a Roncisvalle, oppure Vergilio librarsi nell'aria, chiuso



LE STAGIONI (SILOGRAFIE MODENESI DEL SECOLO XVII PER VENTOLE).

(Coll. Bertarelli, Milano).

in quella cesta dove la figliuola del re l'indusse ad accoccolarsi, mentre Aristotile si trascina carponi cavalcato dalla bella capricciosa che brandisce la rocca quasi fosse uno scettro. Ed accanto, ecco il lupo che predica alle pecore, la scrofa che fila, la volpe che finge d'esser morta ed è portata al sepolcro da quelle galline di cui fra breve, quando il gatto darà il segnale prestabilito soffiando nel corno, balzando giù dall'improvvisato cataletto,

prodigiose innovazioni che l'introduzione della tipografia apportò nelle alte sfere della produzione letteraria e filosofica, dove si maturavano i destini delle nazioni e svolgevansi quelle grandi crisi religiose e politiche di cui il torchio dell'impressore divenne strumento portentoso. Ma la rivoluzione non fu — perchè più lenta e più difficile ad avvertire — meno vasta e profonda nelle intime latebre della vita intellettuale plebea.



LE QUATTRO STAGIONI (GIORNALE E LUNARIO MILANESE PER IL 1818).

(Coll. Bertarelli, Milano)

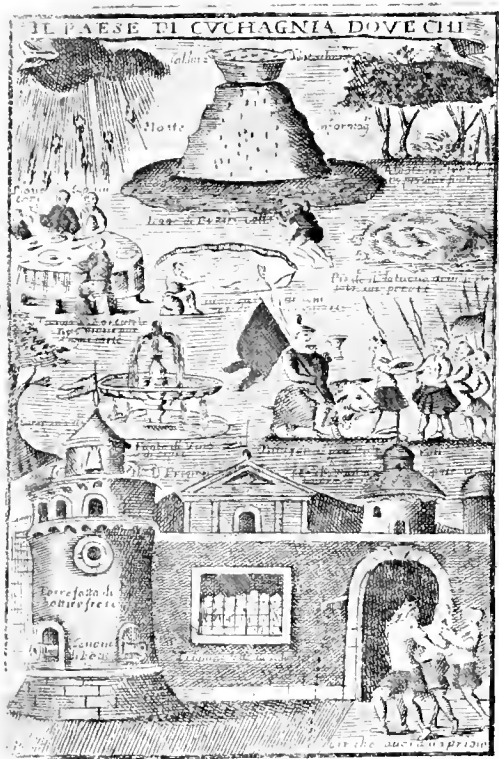
farà strage (fig. 4 e 5). La strofa del poema e del favoletto si materializza così e si perpetua nella pietra, nel bronzo, nel legno, nell'affresco.

Questa corrispondenza delle due produzioni destinate al popolo, l'artistica e la letteraria, già evidente e caratteristica nell'alto medio evo, si fece naturalmente assai più intensa e copiosa, allorchando il pensiero, che aveva a sua disposizione mezzi tanto men rapidi ed efficaci di trasmissione, trovò nella stampa il veicolo trionfale per la sua corsa nel mondo. Noi siamo soliti ripensare ammirati le

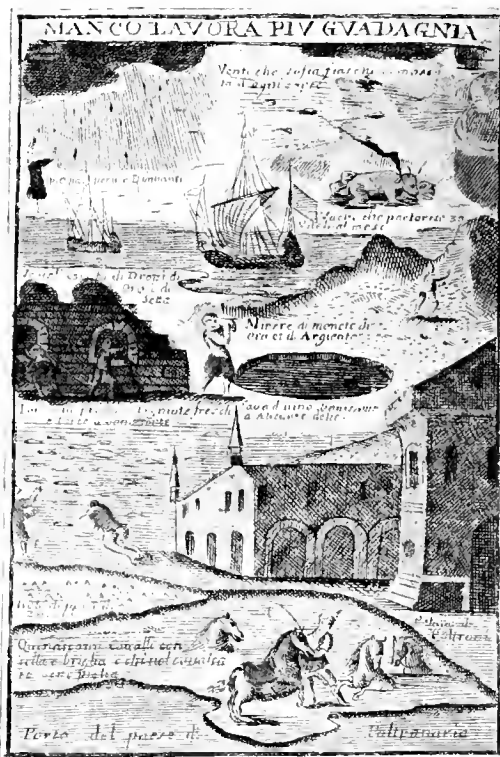
Non appena che un artefice male in arnese arriva inatteso con un suo compagno, sceso da Magonza o da Lipsia, in una delle nostre città appollaiate sopra una balza ridente dell'Appennino, o adagiate in un bel verde piano: a Brescia, a Cremona, o a Urbino o a lesi, a lui ecco ricorre il podestà, felice di avere finalmente impressi i cittadini Statuti, di cui la lettura è fatta penosa nel vecchio e unico esemplare, pieno zeppo di correzioni e di cancellature dovute ad un'opera secolare di recensione; a lui il padre domenicano, che ha in pronto

una somma teologica, da cui si ripromette per lo meno un vescovado in terra ed un seggio particolare in paradiso; a lui il maestro di scuola, bramoso di mettere in luce degli endecasillabi catuliani, oppur semplicemente un trattatello grammaticale, un Donatello, da porre nelle mani ai suoi turbolenti scolari. Ma nell'umile bottega, quando scende la sera, i lavori d'importanza sono bell'e ultimati ed i grossi clienti partiti, ne scivolano

loro sostentamento; gli amanuensi, ignoranti e neghittosi, tanto malmenati, e non a torto, dal Petrarca e dal Salutati, i calligrafi, i rubricatori, i miniatori, i rilegatori. L'invenzione della stampa e l'immenso suo sviluppo hanno addirittura tolto il pane di bocca a quella turba operosa; ed il libraio ormai non ha più a che fare se non coll'impresore e col calcografo. A costoro, che generalmente uniscono insieme la loro attività, egli commette in



IL PAESE DI CUCCAGNA (VENTOLA VENEZIANA DEL SEC. XVII).

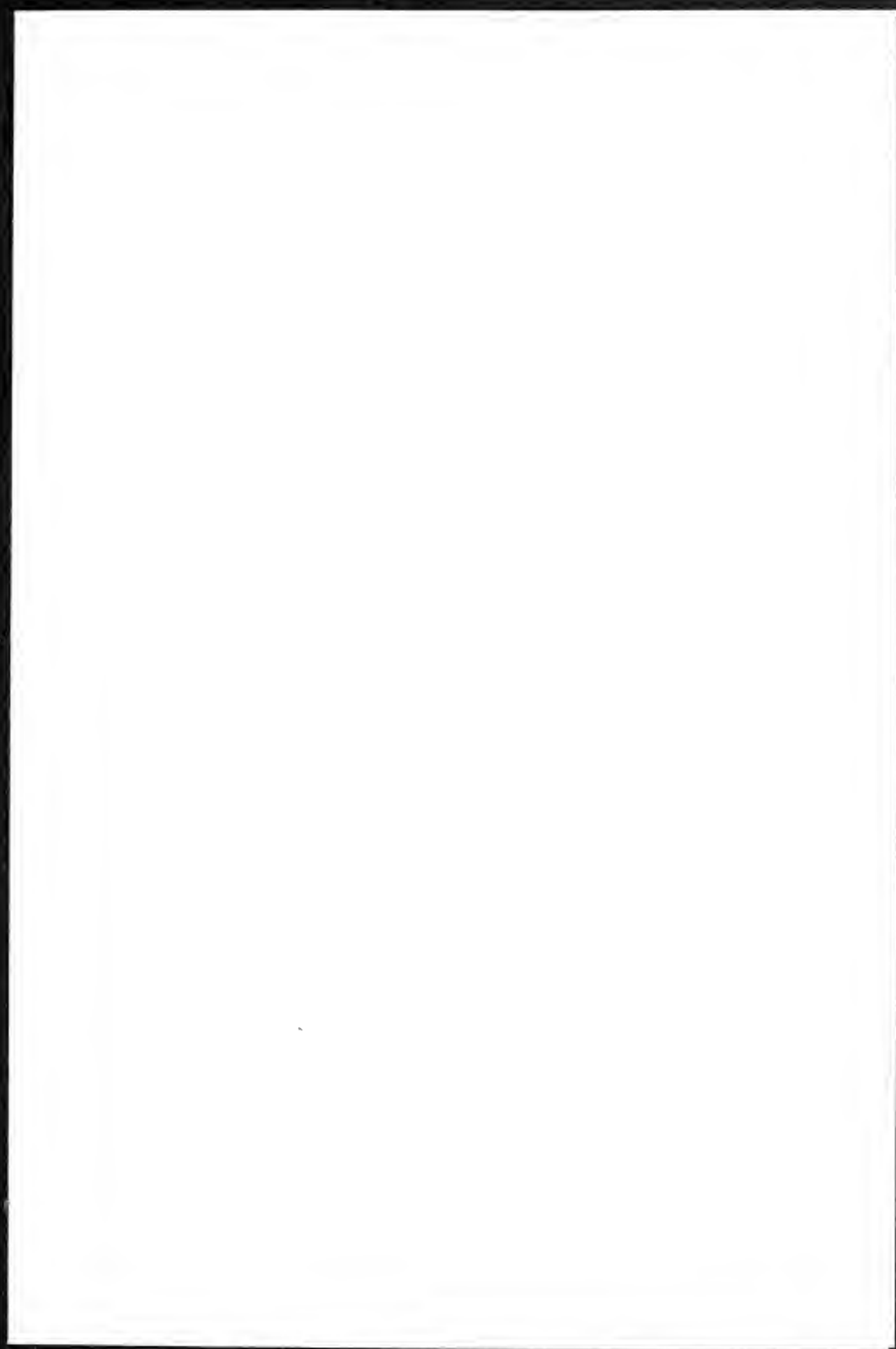


(Coll. Bertarelli, Milano).

altri più modesti, che a noi però premono assai più dei primi, giacchè a loro, a loro soltanto, il bibliografo moderno, il folklorista, il bibliofilo debbono le scoperte meno aspettate, i godimenti più squisiti, i maggiori trionfi.

Primo a farsi innanzi è il cartolaio, come i clienti suoi sono soliti chiamarlo; ma per lo più, egli può ben intitolarsi « libraio », poichè al commercio della carta e della pergamena è solito congiungere lo spaccio dei libri. Un tempo egli era come il capo riconosciuto, il direttore ufficiale di tutta una laboriosa classe di artisti oscuri che dall'opera letteraria ricavavano il

numero sempre crescente tutti i libercoli, di cui è solito curare la vendita, i fogli volanti che recano immagini di santi protettori, dipinte a vivi colori, le orazioni divote e miracolose, che, recitate con pietoso fervore, sanno procurare le grazie domandate, cavare in men che non si dica un'anima dal purgatorio, e, quanto meno, assicurare le donne in travaglio di parto contro intollerabili dolori. Poi altro ancora gli occorre; libriccini per scolaretti, i fogli della *Santa Croce* da impastarsi sulle tavolette per i più piccini, il *Fior di Virtù*, i *Detti di filosofi e savi*, il *Vago Giardinetto* per i più grandicelli. E poi anche storie, leggende, farse,







commedie, tutta la letteratura popolare insomma, popolare per origine, popolare per adozione.

Ma sotto questo rispetto il tipografo ha un cliente anche più prezioso che il cartolaio non sia, il cerretano, il cantimbanco. Anche costui ha d'uopo senza cessa del tipografo, poichè quella benedetta invenzione della stampa gli concede di moltiplicare i bandi sonanti che diffonde dall'alto del palco tra le attonite turbe, di sciorinare agli occhi degli increduli i privilegi che stati e principi gli hanno concesso, di chiarire le virtù de' rimedi che spaccia, sia che si tratti della triaca o della terra di Malta, efficacissima contro i veleni, dell'ovietano oppure delle pillole di S. Paolo che si danno ad inghiottire ai contadini stemprate in un bicchiere di vino, o delle palle di sapone odorifero per lavarsi le mani, « all'usanza di Napoli ».

Il cerretano però è (chi nol sa?) anche poeta in virtù d'antichissime tradizioni. Per attirare la gente, per cavarle dalla tasca un quattrino o due moraiolo, egli può bene addestrar capre, cagnuoli e scimmioffi, ballare sulla corda, giocare di bussolotti; all'ultimo finisce per montare in banco e cantare. E quant'egli ha cantato, siano poemi cavallereschi o vite di santi o sermoni burleschi o frottole o barzellette politiche, egli suol diffonderlo tra i suoi ingenui ascoltatori.

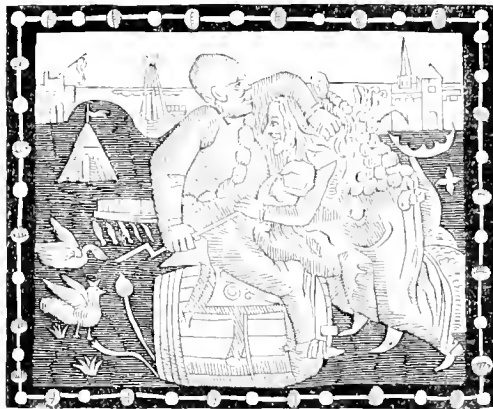
Il cerretano è dunque l'editore della letteratura popolare ad un soldo; e lo stampatore, che spesso trascura d'indicare l'anno ed il luogo dove lavora, e sul foglio volante neppur imprime la sua marca ed il suo nome (quanti grattacapi con questa brutta abitudine non prepara egli ai bibliografi futuri!), non manca mai in siffatti casi di aggiungere, dopo la parola *fine*, che il libretto è stampato « ad instantia » dell'uno ed « a petitione » dell'altro di siffatti nuovissimi commercianti. Grazie a quest'usanza providenziale noi conosciamo così oggidì ancora i nomi di non pochi tra codesti cantimbanchi cinquecentisti, celebrità da fiera e da piazza, che ammuchiavano intorno al loro banco, perpetuamente vagando attraverso la penisola, le plebi di tutta Italia: quali Maffeo Taietti, detto il *Fortunato*, Alberto di Grazia di Incca, detto il *Toscano*, Cristoforo Scanello de' Sordi, il *Cieco d'Forlì*, Antonio da Faenza, che da Lodovico Ariosto ebbe in dono l'*Erbolato*, scritto apposta per lui, Giovanni Carminate da Lodi, Felice Bergamasco, Giammarco lirico veneziano, Darinello Rizio piacentino, il Tamburino, Iacopo Coppa, Leonardo detto il *Fur'ano*, Mastro Zanobi della Barba da Firenze, ed altri ed altri ancora.

Ma v'ha di più. A volte il cantimbanco, per far le cose sue più presto e magari con maggior profitto, diviene egli stesso stampatore delle storie « bellissime », che intende cantare e smerciare; e se v'è sempre taluno un po' dubbioso ad ammettere che cantimbanco sia stato davvero quel Nicolò di Aristotile di Ferrara, detto lo Zoppino, che appose il suo nome, come editore o stampatore, ad infinito numero di libri quasi tutti volgari e tutti rari,

ogni esitazione riesce impossibile, per quanto concerne un Paolo Danza, il quale tra il 1510 ed il 1540 ha stampato in Venezia un buon numero di libretti, che oggi sarebbero pressochè tutti irripetibili, se Fernando Colombo, il più grande bibliofilo del secolo XVI, non si fosse dato cura di raccogliarli, acquistandoli forse dalle mani stesse del canterino-autore-stampatore in Venezia stessa, sulla piazza di S. Marco o sotto i portici di Rialto.

### III.

Com'era costituito, possiamo oramai comandarci, a mezzo il Cinquecento, cotesto ricco patrimonio popolare che i canterini ed i cerretani, peregrini-



LA GRAN BATTAGLIA DI CARNEVALE E QUARESIMA.  
(SILOGRAFIA FIORENTINA DEL SEC. XV).

nando senza posa, diffondevano in ogni più remoto cantuccio della penisola e cento oscuri tipografi « ad istanza » loro affaticavansi a riprodurre in serie non interrotte di ristampe? Il fondo, il nucleo ne è sostanzialmente antico. Hanno concorso difatti a formarlo, in primo luogo, storie sacre e profane, le quali, entrate in grazia al pubblico fin dal primo loro comparire, avevano già al momento in cui l'arte tipografica si diffuse, conquistato luogo importante nel repertorio giullaresco e, crescendo di fama man mano che erano maggiormente divulgate, trovarono uditori e lettori non nel Cinquecento e nel Seicento soltanto ma nel Settecento altresì e persino nell'Ottocento. Que to è il caso per non pochi poemetti edificanti, com'a dire il *Gran Giudiz'io Univerale*, il *Contrasto del vivo e del morto*, quello della *Morte e d'un Sempliceista*, la *Storia di Leonzio*, la *Vita di S. Alessi*, di *Barlaam e Giosafitte*, di *S. Elena*, tutti testi del Tre o Quattrocento che si ristampavano ancora venti o trent'anni or sono e forse si ristampano tuttavia. E questo è il caso altresì per talune novelle d'a-



more, tragiche avventure d'amanti sventurati, che non ebbero mai pace in vita o se raggiunsero l'oggetto de' loro sogni vi pervennero dopo travagli stupendi e paurosi; le storie « bellissime » di Piramo e Tisbe, d'Orfeo ed Euridice, di Griselda e Gualtieri, d'Ottinello e Giulia, di Gianfiore e Filomena, di Florindo e Chiarastella, di Guiscardo e Gismonda, di Ippolito e Dianora... e ne lascio parecchie nella penna. Meno tenaci delle pie leggende

per le piazze il « Serventese del Maestro di tutte le arti » nella forma che Ruggeri Pugliese avevagli dato circa dugent'anni prima, la gioconda sparata dell'enciclopedico da burla ritorna pur sempre ad allietare le plebi chiamate ad ascoltare l'« Inventario di maestro Facenda, qual narra tutte le arti et virtù, gentilezze che lui sa fare ». Così pure se le *Noie* del Pateg e quelle del Pucci sono definitivamente abbandonate, offrono sempre argo-



LA QVARESIMA SAGGIA



IL CARNEVAL TAZZO

G. M. MITILLI — CARNEVALE E QUARESIMA

(Coll. Bertarelli, Milano).

e delle amoroze novelle, gli epici cantari dedicati a celebrare gesta e schermaglie di paladini di Francia e degli erranti di Bretagna, resistono però gagliardamente anch'essi all'azione letale del tempo, il quale nulla poi, proprio nulla, può contro taluni romanzi in prosa ed in poesia, la popolarità de' quali poggia sopra basi incrollabili: *I Reali di Francie*, *Buovo d'Antona*, *Paris e Vienna*, *Guerino il Meschino*. Si danno, del resto, de' casi in cui le vecchie produzioni per sopravvivere si piegano a trasformazioni, almeno esteriori, sicchè mutano le fogge ma il fondo è sempre lo stesso. Se per esempio nel Cinquecento non s'ode più cantare

mento di riso in lor vece la *Disgrazia memorabile* di G. C. Croce, dove mostra tutti gli incomodi « del mondo essere un piacere al rispetto d'uno che si trovi in una strada cattiva con un cavallo magro e stracco sotto »; e le *Disgrazie occorse a Firinello Favetta*, « da lui composte e cantate insieme con Tutia Pasqualetta sua consorte »; ecco illanguidito e tardo dell'*Enueg* provenzale!

Ma, in generale, le creazioni burlesche vanno tra le più pertinaci e resistenti; le cose « piacevoli e ridicole », che formarono la gioia dei nonni, tornano ugualmente accette ai nipoti, e l'Olimpo della poesia volgare alberga, lieti d'immarcescibile

giovinezza, Campriano e Bertoldo, il Pievano Arlotto ed il Gonnella, Liombruno e mastro Grillo, Bussotto acquaiolo e Biagio contadino.

A quest'elemento tradizionale che persiste inalterato s'accompagna una rigogliosa efflorescenza di nuovi prodotti, come d'intorno ad un robusto tronco di cerro suole avviticchiarsi lussuosa una pianta parassita. Sono singolarmente le canzoni e

ravigliosa negli ultimi lustri di quel secolo e per metà circa del seguente. Scossi dallo spettacolo miserando che, pur troppo, ebbe a presentare allora l'Italia, fatta preda di stranieri invasori, i poeti, indignati, addolorati, infiammati da opposti sentimenti, proruppero a gara in querele, in minacce, in invettive, in esortazioni; qua parteggiando per Milano, là per Venezia; dove per Francia, dove per Spagna, imprecaando ora al Moro ora a Carlo,



IL MONDO ALLA RIVERSA

VENTOLA VENEZIANA DEL SEC. XVIII.



L'INDOVINA

Coll. Bertarelli, Milano.

le narrazioni ispirate agli avvenimenti contemporanei quelle che ci suggeriscono la comparazione, non nuova di sicuro ma nel caso nostro quanto mai opportuna. Questa categoria di produzione popolare, lirica o narrativa ch'essa sia, non condive difatti il destino di quella di cui abbiamo fin qui ragionato. Essa deve espiare, per inesorabile legge di natura, con l'oblio rapidissimo che la incoglie, la sua immensa celebrità del momento. Scarsi ancora per la più parte del secolo decimoquinto, nel quale, se mai, assumono più che altro la veste tipica ma uniforme del *Lamento*, i canti politici pullularono al contrario con fecondità me-

ora all'imperatore ora al papa. E un vero diluvio di poemi, di sonetti, di capitoli, di frottole, di barzellette inondò tutt'Italia. Ma questa letteratura d'attualità portava in sè stessa i germi della sua rovina. La frottole contro il duca Lodovico, che si cantava nel 1499 « in campo de Caravazo », corse, irridendo allo Sforza, per ogni angolo del paese; dovunque s'udì risuonarne l'ironico ritornello:

Ora il Moro fa la danza:  
Viva Marco e 'l re de Franza!

Sei mesi dopo, la cantilena contro l'oca sforzesca era bell'e dimenticata, e noi oggi igno-

re emmo l'effimera sua esistenza, ove un contemporaneo non si fosse dato cura di segnalarla in certo suo manoscritto. Occorsero invece da tre a quattrocent'anni, perchè il popolo smettesse di cantare la *G'rometta*:

Chi t'ha fatto quelle scarpette  
Che ti stan sì ben;  
Che ti stan sì ben, G'rometta,  
Che ti stan sì ben?

Ed il nome dell'avventuratissima canzoncina s'è perpetuato in modi proverbiali neppur oggi caduti



G. M. MITELLI — COSÌ VA IL MONDO ...

(Coll. Bertarelli, Milano).

in disuso in talune regioni d'Italia. Ma il destino della barzelletta che iasultò alla sciagura del Moro, fu, di evamo, comune a quant'altre liriche d'occasione nel primo Cinquecento dischiusero i fragili vanni per l'italico cielo; bentosto esse piombarono in quel limbo della dimenticanza, dove altre, molte altre vennero a raggiungerle man mano che nuovi eventi, nuove sventure si succedevano come le ondate d'un mare tempestoso; le canzoni sulle gesta de' Francesi e degli Spagnuoli, e, meno rare eccezioni, quante rime cantarono la incessante battaglia tra la mezzaluna e la croce, piansero questa abbattuta prima a Negroponte, poi a Rodi, a Motone, la celebrarono risorta a Malta, a Lepanto,

in Morea, finalmente trionfatrice a Buda, a Strigonia ed a Vienna. E nel regno cieco dell'oblio inabissarono più tardi quant'altri canti satirici, giocosi, entusiastici, provocò tra noi la novella invasione francese... Solo la critica storica seppe colla portentosa sua verghetta richiamare codesti morti all'aperto; ma quant'è decimata la loro schiera! quanti non hanno risposto allo sconfiggiuro!

Altre cagioni difatti contribuirono dal canto loro a scemare ed alterare almeno in parte l'eredità poetica de' volghi italiani. Chi abbia il destro di esaminare vecchie raccolte di stampe popolari del sec. XVI e XVII, si abatterà spesso a vedere sul frontispizio or d'uno or d'altro libretto scritta da una mano contemporanea la parola: « proibito ». Poi, ad un certo momento, in fronte o in calce ad ogni più smilzo libriccino vedrà comparir immancabilmente la sacramentale avvertenza: « Con licenza de' superiori » ovvero « Con licenza della SS. Inquisizione ». Che significa ciò? Ciò significa che il tempo della libertà sconfinata di pensiero e di parola, goduto fin allora dalla musa plebea, è finito, ben finito; che il bavaglio della censura ecclesiastica scende inesorabile a soffocare, come gli ardentissimi de' teologi e de' filosofi, le improntitucini de' canterini.

La lotta contro l'eterodossia dopo il concilio di Trento non parve alla Chiesa potesse tornar feconda di vittoria, ove non vi si aggiungesse una vigorosa campagna contro la depravazione dei costumi e la superstizione. Ora nella letteratura destinata alle plebi, ambedue questi malanni rinvenivano alimento copioso. Era naturale dunque che si tentasse di sradicarli. Perciò, a datare degli ultimi lustri del sec. XVI, negli Indici dei libri proibiti, dopo le liste, più o meno nudrite, di volumi, volumacci, volumetti, de' quali la lettura è severamente vietata ai fedeli, noi vediamo comparire delle appendici, delle « Aggiunte » d' « opere rette et historie proibite ». Ahimè, poveri cantastorie, poveri cerretani! Una buona metà del loro repertorio se ne va in fumo. « Non si lascino vendere alcune delle istorie seguenti, per contenere esse rispettivamente cose false, superstiziose, apocriefe, e lascive », dice il Reverendo Padre a cui dobbiamo la *Breve informazione del modo di trattar le cause del Sant'Offizio*, uscita a Modena nel 1619. E all'avvertenza tien dietro un catalogo, prezioso davvero per i bibliografi odierni, di stampe popolari, nel quale, curve sotto la medesima riprovazione, fulminate dalla stessa condanna, ci si offrono *I XII Vn'di sacrali*, *I Panto della Madonna*, *L'Oratione d' San Jacopo Maggiore*, *la Devota oratione de S. Elena*, « con la oratione della Magdalena e del Crucifixo che fa parlorire le donne con poco dolore », il *Contrasto di Ciccarello* e l'*Egloga pastorale di Grato e Lilla*...

Ma alla sorte che colpisce la produzione letteraria non sfugge neppure l'iconografica. E nella *Breve Raccolta d'alcune particolari Operette Spi-*

*rituali e Profane Proibite*, che riappare in varie ristampe dell'*Index librorum prohibitorum*, come, ad esempio, in quella romana del 1704, accanto alle « Orazioni e Devozioni vane e superstiziose, » « Indulgenze nulle o apocriefe », si apre una rubrica apposta per le « Immagini indecenti et illecite », sulle quali son dati molti ed interessanti particolari. Sicchè, chi se lo sarebbe mai pensato?, tanto questo come parecchi altri cataloghi emanati dal SS. Tri-

esagerazione affermare. L'opera degli Inquisitori s'esercitava troppo saltuariamente, senza piano uniforme e prestabilito, perchè stampe e storie, una volta condannate, dovessero inevitabilmente sparire. Anche dopo la sentenza che le feriva, le prime come le seconde continuarono a trovare de' tipografi che le riproducevano, de' venditori che le spacciavano, degli acquirenti, ignari o spregiudicati, che le compravano. Era del resto impossibile,



IL MONDO ALLA ROVERSCIA (STAMPA POPOLARE BASSANESE DEL SEC. XVIII).

(Coll. Bertarelli, Milano).

bunale, debbono essere additati ai bibliografi come utilissimi fonti di notizie altrove irripetibili sopra le stampe popolari. Frà Antonio Leoni da Bologna e Frà Giuseppe Maria Berti da Pavia divengono così, proprio a loro insaputa, de' precursori del Bartsch e del Nagler.

Che i rigori, onde la censura ecclesiastica, a datare dal secolo decimosettimo, colpì la letteratura e l'iconografia popolarresche siano stati però cagione ad entrambe di gravissima iattura sarebbe

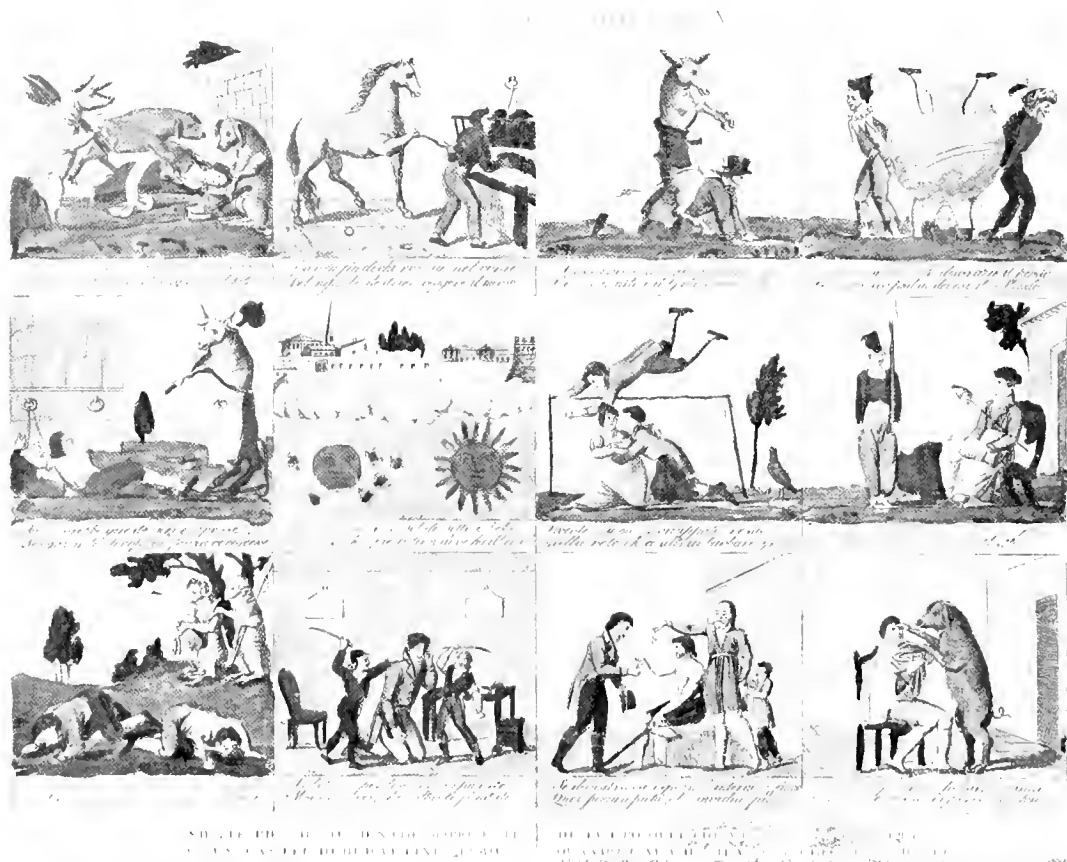
soprattutto per quel che spetta all'iconografia sacra, ottenere che il volgo rinunciasse a tradizioni che l'antichità aveva rese venerabili. La immagine sacra, perchè appaghi gli istinti popolari, deve di necessità avere un aspetto arcaico e magari anche grossolano. L'arte uobile e grande può bene levarsi, infranti i lacci della medievale rozzezza, a volo sublime, librarsi nell'etere puro della bellezza ideale, farsi paradisiaca coll'Angelico, pagana col Botticelli, umanizzarsi col Sanzio, smascolinarsi col Sassoferrato e col Reni. Per il popolo il sorriso delle

Vergini del Crivelli o del Bellini non ha fascino vero: egli rimane indifferente dinanzi alle malie d'un'arte troppo superiore alla sua intelligenza e conserva tutta la propria tenerezza per la vecchia immagine, immobile nella ieratica rigidità della pittura bizantina, in quella deformità primitiva e paurosa che accresce reverenza alla Madonna

immutato il carattere, seppero infonderle vita nuova. Essi sono Giulio Cesare Croce e Giuseppe Maria Mitelli.

## IV.

Il Croce ed il Mitelli ci riflettono al vivo, descrittori arguti e fedeli, le condizioni morali e



IL MONDO ALLA ROVESCIA (STAMPA POPOLARE COLODATA TOSCANA, DEL SEC. XIX).

(Coll. Bertarelli, Milano).

di Loreto o al Volto Santo di Lucca.

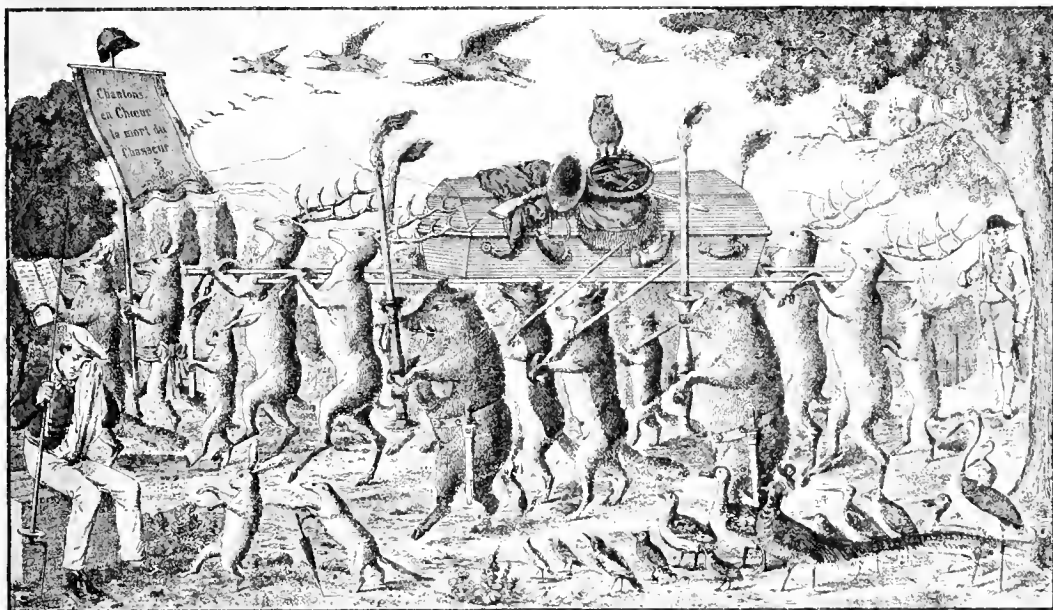
Ad onta de' vari ostacoli che le novelle correnti di civiltà e di pensiero frappongono alla sua via, la produzione popolare si svolge dunque sempre conforme alla prima direzione nel campo della poesia come in quello dell'iconografia per tutto il secolo decimosesto. Anzi essa raggiunge sulla fine di esso e più nel seguente in entrambi questi campi il proprio apogeo, mercè l'opera feconda ed in parte originale di due artisti che, pur conservandone

materiali del popolo nostro in quel singolare periodo di transizione che, iniziatosi ad un bel circa colla nascita del poeta (1550), parve ai dì dell'artista avere toccato l'estremo suo confine (1650-1718). Cosicché, quando la morte strappa la penna di mano all'inesauribile canterino bolognese, essa non fa che consegnarla al pittore, a colui che, tra gli artefici nostri, di lei, trionfatrice d'ogni terrena superbia, fu, senza dubbio, il precipuo, instancabile ed ironico glorificatore. Non è adesso il momento

di tratteggiare nemmeno a grandi linee le singolari figure del canterino e del pittore, o di mettere anche sommariamente in rilievo i vincoli molteplici e strettissimi, onde l'uno all'altro si riannoda. Non per caso, davvero, sortirono tutt'e due in una medesima terra i natali; non per caso, davvero, questa terra, Bologna la « grassa » e la « dotta », (strana ma ben giustificata riunione di epiteti così in apparenza ripugnanti fra di loro!) li nudrì nel suo seno, diede ispirazione, impulso, argomento

l'individuo in ispecie, sono, non fa d'uopo il dirlo, della massima semplicità. Perchè l'anima popolare si ponga a vibrare, basta toccare alcune corde, sempre le stesse, nè occorre che il suono sia vario; all'opposto ben accetto riesce l'insistente ritorno della nota medesima. E' un sentimento atavistico profondamente radicato nei volghi quello che impronta quindi la produzione poetica ed artistica di più umile stampo. Smanioso di penetrare il segreto dell'esistenza futura, di sollevare un lembo

531



### LE CONVOI DU CHASSEUR.

Les hots des forêts, des plaines, des rivières,  
Au convoi du Chasseur suivent gaiement la rivière,  
Confiants dans le gendarme, le garde, le charcutier.  
Ils dorment tranquillement sans craindre le cuisinier.

IL MONDO ALLA ROVESCIA — IL CACCIATORE CONDOTTO AL SEPOLCRO DALLA SELVAGGINA (STAMPA POPOLARE FRANCESE DI NANCY).  
(Coll. Bertarelli, Milano.)

alla parte più ragguardevole e caratteristica della loro abbondantissima produzione.

Ma del patrimonio, di cui entrambi lo vollero erede, il popolo italiano solo una porzione si è piaciuto far propria; quella, cioè, che meglio si confaceva alle sue tendenze, soddisfacendo i suoi gusti, immutabili pur in mezzo al turbinoso succedersi degli avvenimenti, al cangiamento incessante d'idee, di credenze, di costumi.

Le forme sotto le quali l'immaginazione de' volghi suole rappresentare a sè stessa i grandi fenomeni della vita dell'umanità in genere e del-

almeno dell'invisibile, il popolo chiede innanzi tutto al poeta come all'artista rappresentazioni plastiche, concrete, dell'ignoto mondo di cui la morte sola dischiude l'accesso: e purchè i ragguagli vengano e vengano ben precisi, non si cura certo d'investigare donde siano attinti e quale fede si meritino. Di qui le raffigurazioni ingenuie della fine del mondo, dell'universale giudizio, del regno dei beati, delle infernali torture, che canterini e disegnatori vanno a gara a raffigurare, in omaggio ad una curiosità tanto ardente quanto facile ad essere accontentata.

La temenza dell'ira ventura, sebbene attizzata senza tregua anche dalla ecclesiastica predicazione, non ha bastato però mai a spegnere nell'anima della « buona gente », a cui s'affaccia incerta e faticosa la conquista del pane quotidiano, il desiderio intenso d'una felicità tutta materiale, esplicantesi nella soddisfazione piena, illimitata, d'ogni sensuale appetito. Ed ecco, dinanzi agli occhi estasiati delle turbe, cantimbanchi e pittori delineare, irresistibile Fata Morgana, i fantastici confini che racchiudono il regno beatissimo di Cuccagna, il grasso paese, dove « s'attende a trionfare ». Vedete? Laggiù, nello sfondo, sorge il gran monte Macca, mongibello da burla, sul cui cratere fumigante è posta un'immensa caldaia. Il pacifico vulcano si presta a servire da fornello; dall'enorme vaso, che sempre bolle, gorgoglia e trabocca, balzano fuori fardelli di maccheroni, tortelli, raviuoli, che si vestono di formaggio nel ruzzolare giù per le falde ed in ultimo vanno ad affogare in un fosso di burro strutto che stagna a pie' del monte stesso... Tutto questo (e quant'altre cose ancora!) vi permette d'ammirare la carta geografica della repubblica di Bengodi, stampata e ristampata, corredata e riveduta, dal Cinquecento in poi, illustrata, commentata, glossata negli innumerevoli poemetti, che sotto titoli differenti: *Il Trionfo della Cuccagna*, *Il Trionfo de' Po'roni*, *Il Capitolo della Cuccagna*, e via dicendo, celebrano concordi le meraviglie della fortunatissima regione, « dove chi più « dorme più guadagna, et a chi parla « di lavorare li sono rotte le braccia »; alma culla di quel giocondo messer Carnasciale, il Sileno ed il Priapo del medio evo, che ogni anno arriva, sospirato, recando seco come un'ondata degli effluvi culinari della sua patria benedetta, e scompare poi, dopo un regno glorioso ma ah! troppo breve!, conquistato e morto dalla nemica sua irreconciliabile: Monna Quaresima. Ed il duello all'ultimo sangue fra i due simbolici avversari è fonte di perpetuo tripudio alla turba che assiste gongolante al processo di Carnevale, esatta parodia delle istituzioni giuridiche contemporanee, al suo supplizio, alla sua sepoltura, e, non paga di quanto ha veduto, vuole rivedere il tutto narrato in ottave, contemplare il tutto delineato nelle stampe a lei destinate. L'amore per le personificazioni si mantiene così tenacissimo sempre nell'anima popolare, come ce ne dà segno, fra tutti cospicuo, l'inesauribile compiacimento con cui si persegue attraverso i secoli la figurazione dell'avvicinarsi delle stagioni e dei mesi nell'arte e nella poesia. Sicchè, dopo

avere adornate le sale delle terme romane, le immagini di quelle e di questi seguivano a svolgersi in teorie quasi rituali su per le facciate delle cattedrali romaniche, si ripetono a sazietà ne' fogli alluminati de' Calendari e de' Computi, vengono in mille



IL VAGABONDO SOTTO LE SFOGLIE DELLA VOLPE.

(La volpe dice: CHI VIRÀ MECO IN COMPAGNIA TRIUMPHAREMO PER LA VIA).

SILOGRAFIA ITALIANA DEL SEC. XV.

(Coll. Bertarelli, Milano).

guise ritratte dal bulino degli incisori, rimangono, oggi ancora, motivo favorito di decorazione negli almanacchi popolari. Che più? I contrasti tra i mesi costituiscono ai di nostri in parecchie regioni d'Italia l'ultima vivente reliquia del teatro popolare.

La nota burlesca che si fa sentire così acuta e sguaiata nella descrizione del paese che non si trova o nel contrasto di Carnevale e Quaresima, più o meno



smorzata risuona però sempre in fondo se non a tutta certo a grandissima parte della produzione destinata al volgo. Artisti e versificatori lasciano volentieri ai moralisti ufficiali, per così dire, e solenni, soliti a salire sul pergamo o sulla cattedra, le sante indignazioni, le violente invettive contro i vizi, le colpe, le debolezze degli uomini; se del mondo

serie inesauribile di satiriche immaginazioni, dove altri motivi, cari pur essi da tempo immemorabile alle moltitudini, i « Contrari », gli « Impossibili », vengono a mescersi, a fondersi, producendo bizzarre e gustose creazioni, che, dopo avere ancor esse adornate pareti di basiliche, pavimenti di templi, volte di palazzi, scendono, via via che il



GER VAN ACKEN, DETTO LOSCH — IL LADRO CAMPESTRE.

(Coll. Figdor, Vienna).

hanno una stima assai mediocre, non amano però dirne troppo male. Lo sguardo che essi rivolgono alle cose di quaggiù, è generalmente benevolo, non irritato o crucciato: v'ha in loro un gran fondo di rassegnazione filosofica, provocata da una buona dose di naturale scetticismo e d'istintiva serenità. Il mondo, tutti lo sanno, è una gabbia di matti: ognuno fa il contrario di ciò che dovrebbe fare. Che ne nasce? *Il mondo alla rovescia*. Ed ecco rinvenuto il motivo fondamentale di una

tempo passa, ad ingrossare la gran corrente della iconografia popolare, da cui son oggi ancora infaticabilmente portate.

#### V.

Così il volgo, con indulgente bonarietà, trae da tutto materia di riso.

Da lui con lieto volto  
Anco il Bisogno è accolto;

si può dire col Parini, giacchè il Bisogno stesso non gli si appresenta in quella terribica parvenza di « persuasore orribile di mali », sotto cui l'aveva unicamente veduto e dipinto il poeta civile. Col l'indigenza e con tutti i malanni che l'accompagnano, inseparabili alleati, la fame, il freddo, le malattie, la moltitudine s'è troppo addomesticata attraverso i secoli, perchè non ne debba cavar più d'un argomento di beffa. Essa compiacesi quindi



IL « CAPITANO DE' GUIDONI » (STAMPA POPOLARE ITALIANA DEL SEC. XVII). (Coll. Bertarelli, Milano).

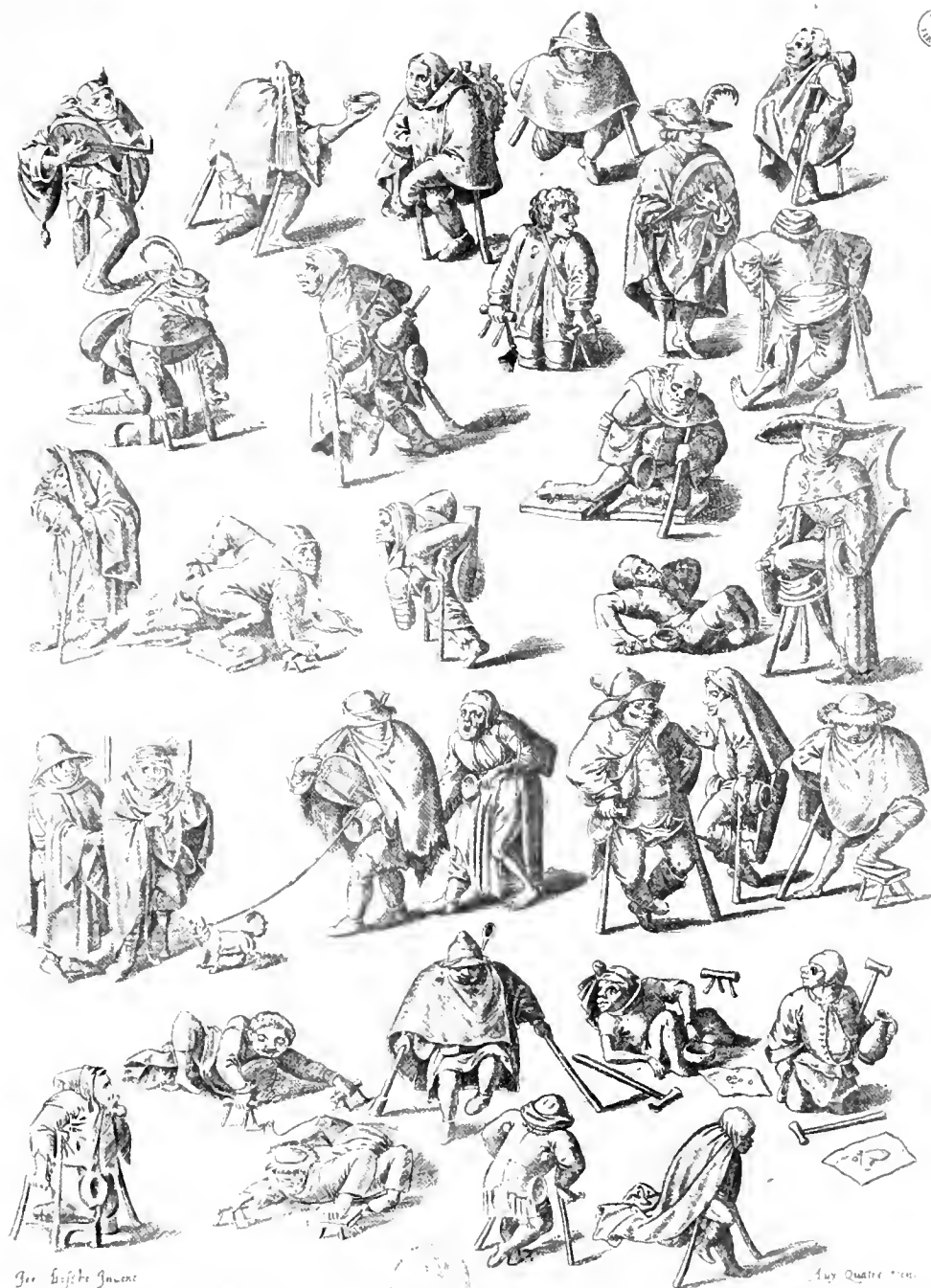
nel passare lietamente in rassegna l'esercito vario-pinto ed innumero dei vagabondi, degli impotenti, de' pezzenti, che, professando i mestieri più inat-tesi, valendosi degli espedienti più bizzarri, cercano, alla meglio, campare la vita. Gode di vedere ritratti con singolare realismo dalla matita d'un Gerolamo Bosch, come più tardi da quella di un Breughel, d'un Luca d'Olanda, d'un Rembrandt, d'un Callot, d'un Rosa, d'un Villamena, i guidoni che vanno per la calca », tutta la pericolosa genia de' bianti, descritti e distribuiti in classi da Tommaso Buoni, i ladri campestri, flagello delle fattorie, i falsi monaci che spacciano apocriefe indulgenze, i falsi medici che vendono specifici meravigliosi, i ciechi che suonano e cantano, i giocolieri che trasformano in un batter d'occhi l'angolo di una piazza in improvvisato teatro di scimmie e cani sapienti. E dopo averne ammirate le strava-

ganti figure, le fogge incredibili, gli indescrivibili cenci, le smorfie buffonesche, vuole udirne raccontare le gesta, degne di quella Volpe, che fu per tutto il medio evo « immagine di froda », le fur-fantesche astuzie, i tiri malandrini; si piace radunarli tutti quanti insieme sotto un'insegna, in una grande Corte de' Miracoli, vasta quant'il mondo, ridurli in compagnie, in confraternite, in conventicole, imponendo loro statuti, ordini, capitoli, che sono, come ben s'intende, la parodia di quelle leggi delle quali essi sono gli assidui violatori. Così nasce una vera e propria letteratura che dà norma ed ordinamento a quanto per indole sua risulta ex-lege e disordinato; a cominciare dai *Vagorum iure*, che impongono burleschi obblighi ai chierici ribaldi del secolo dodicesimo, per scendere ai « Capitoli » della Compagnia della miseria infuriantita », immaginati da un bell'umore fiorentino del Quattrocento, agli statuti delle Compagnie del Falcone, del Mantellaccio, celebrata dal Magnifico Lorenzo, della Lesina famigeratissima. Nè basta ancora. Tutti i misera-bili sono ora convocati per andare a Monte Morello ad una buca in traccia di immaginario tesoro; ora, per bocca dello Zà, ad imbarcarsi sulla galeotta del Gagno, ora (il banditore è G. Cesare Croce) a prendere posto sulla nave che si reca a Trabison-da, anzi una giornata o due al di là, ad un'isoletta amena, dove, dicesi, potranno « lambiccarsi il cer-« vello » a tutt'agio. Più bellicoso, il Malatesta vuole invece arruolarli tutti quanti in una compagnia, la Gran Compagnia de' Rovinati, che il Mitelli pure ha passato in rassegna:

L'è così grande questa Compagnia,  
Per quanta sia la terra, e cinga il mare:  
Convien che chi ha bisogno, pur vi stia:  
Ed è difficil potersi cassare...

E la Compagnia è tuttora in piedi, nè ha cangiato natura, sebbene il nome ne sia mutato. Oggi è la « Compagnia della Leggera », ed i fogli volanti che escono ogni giorno dalle tipografie popolari milanesi ce ne ridicono gli ordinamenti... identici in molta parte a quelli che il poeta latino di set-tecent'anni or sono dava ai goliardi francesi, suoi confratelli in Decio!

Se con quanti militano sotto le bandiere della Miseria o cercano ricovero nel bellissimo Ospedale de' Rovinati, fondato a loro intenzione, il popolo è largo d'indulgente compatimento, esso si mantiene in quella vece pur sempre aggressivo ed ostile verso la donna ed il contadino. Per quella, che in altri tempi si considerò come la più pericolosa alleata di Satanasso, la poesia e l'arte plebea sono spietate ed inesorabili. Non si rifinisce di dir male della donna perduta: la vita della cortigiana, il suo fasto insultante, il suo orgoglio, la sua cupidigia di guadagno vengono violentemente flagellate dalle satire di tutti i tempi; e sempre alla effimera felicità del presente si contrappone l'atroce abiezione dell'inevitabile avvenire. Ma neppure la donna



Der blinde Jansen

Elk zat op den blauen truchelstuck gheerw leest  
 En wist al Crampelen, op beide siden.

Aug Quatre men.

Daerom den Crampelen bisschop, veel dieners heeft,  
 Die om een vette proye, den rechten ghanst vinden.



G. M. MITELLI - LA COMPAGNIA DEI ROVINATI (1687), TAV. I.

(Coll. Bertarlli, Milano).

QUESTA È LA NUMEROSA COMPAGNIA DE RUVINATI, NELLA QUALE S'ENTRA SENZA MEMORIALI E RACCOMANDATIONI



G. M. MITELLI - LA COMPAGNIA DEI ROVINATI (1687), TAV. II.

(Coll. Bertarelli, Milano).

esemplare, moglie o madre che sia, trova accoglienze molto benigne dai sinceri rappresentanti del sentimento plebeo. Del matrimonio vuoi ne versi vuoi ne' disegni si mettono solamente in mostra gli inconvenienti, le noie, i guai, i tormenti; le vecchie accuse del Pazzo-savio rifioriscono nei poemetti del Giambullari, nel *Manganello* e nel *Sonaglio d'le donne*; Brighella ne' suoi *Generici* e Truffaldino ne' suoi *Dialoghismi* citano ancora come vangelo l'*A'f' b' to delle Donne*; ed il vecchio motivo burlesco della « Battaglia per il possesso de' calzon » tra la moglie imperiosa ed

## VI.

Questi intimi, svariati e secolari rapporti tra la letteratura e l'iconografia popolari, che nelle pagine precedenti ci siamo sforzati di lumeggiare meglio di quanto forse si fosse fatto fin qui; si manterranno immutati anche per l'avvenire? Com'ognuno intende, non torna possibile dare una risposta esplicita a siffatta domanda; ma, se dobbiamo giudicare da quanto si va giornalmente avverando sotto i nostri occhi, c'è da inclinare molto più per il no che per il sì. Le trasformazioni quasi

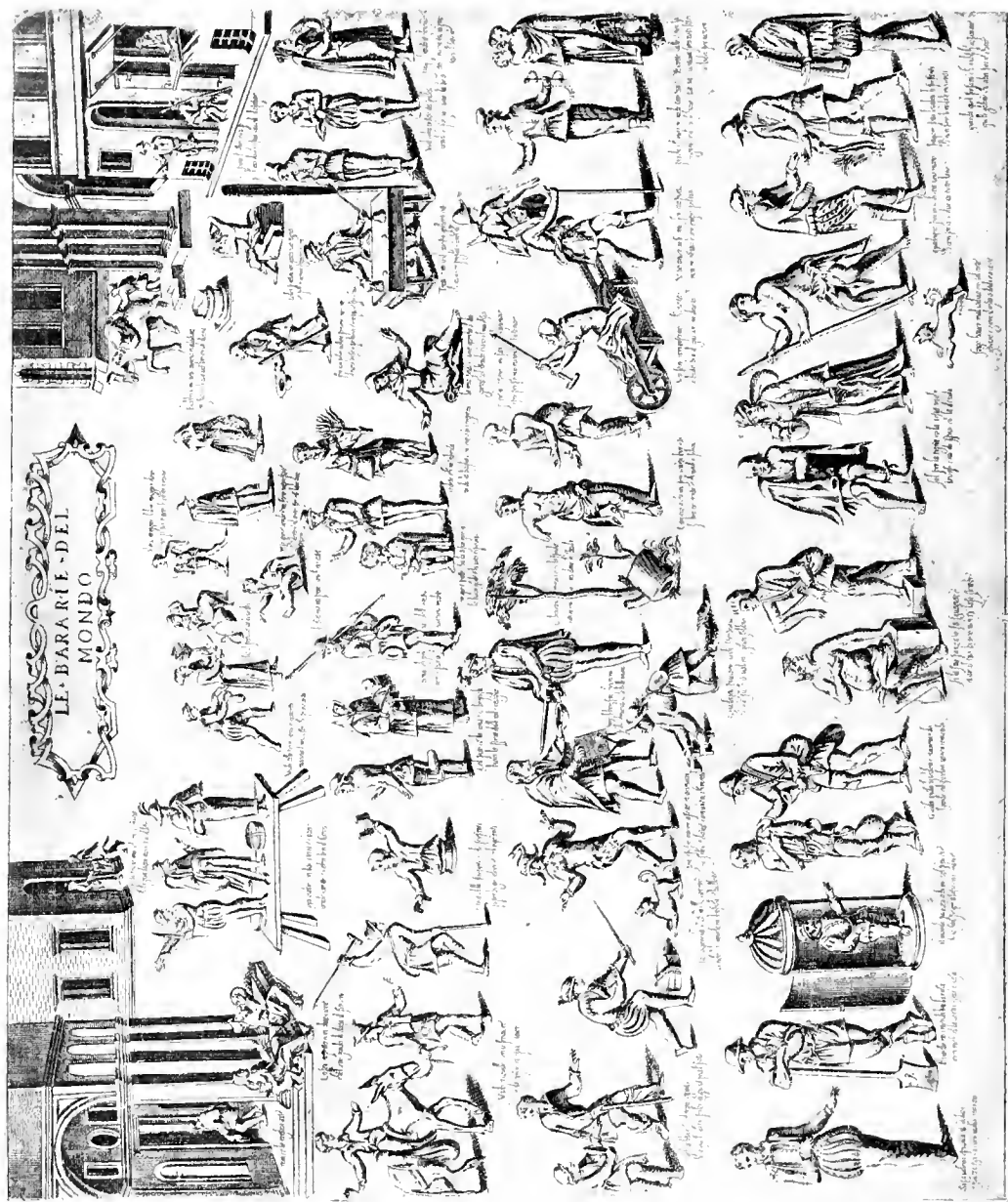


G. M. MITELLI — LA COMPAGNIA DEI KOVINATI. TAV. III

(Coll. Bertarelli, Milano)

il marito baccellone, dalle sculture medievali passa nelle stampe del Quattro e del Cinquecento e rivive immortale nelle iccize incisioni colorate che diffondono per le campagne francesi e tedesche le officine d'Alsazia... In quanto al villano, esso pure porta ancora sulle spalle robuste il fardello dell'odio fierissimo nudrito contro di lui dalla società medievale. Invano, levando a cielo Bertoldo, il villano « accorto e sagace », che « per il suo raro et acuto « ingegno viene fatto uomo di corte et regio con- « sigliero », G. C. Croce ha purgato l'abitatore de' campi da talune delle accuse che gli erano rivolte. La coscienza popolare si ribella sempre alla riabilitazione del « perfido » contadino, contro il quale l'*A'f' b' to de' Villano*, che si ristampa continuamente, scaglia le ingiurie più feroci con la violenza stessa di cui dettero prova nell'età di mezzo i più scapigliati giullari.

incredibili, di cui il mondo è stato teatro negli ultimi tempi, hanno sconvolto troppo profondamente fin ne' più riposti strati la psiche popolare, perchè non se ne debbano o prima o poi constatare gli effetti. E già adesso, se diamo fede al d'Ancona, la « letteratura muricciolaia » è colpita a morte. « Salvo qualche acquirente del contado, » egli scrive, le Storie non hanno più spaccio: il « popolo delle città non si diverte più coi santi o coi guerrieri, coi miracoli o colle avventure de' banditi... ». Il fatto è vero, ma non tanto generale, come queste parole lascerebbero credere. La letteratura popolare ha radici troppo salde, perchè possa sparire così prontamente: alquanti libri si ri-tampano oggi e si ristamperanno ancora per qualche generazione... Ma se la decadenza della produzione letteraria è già molt'avanzata, quella dell'iconografia appare addirittura precipitosa. E









## ALFABETTO DEL VILLANO

**A** Trattar col Villan pien di malizia,  
Reticorica non val nè men Giustizia.  
**B** Bonità non regna in lui nè cortesia,  
Ma sol malizia, inganno, e villania.  
**C** Cattivo, furbo, senza legge, e fede  
E' stolto ben chi a sue parole crede.  
**D** Da Cacco derivò quella Nazione,  
Anzì solo a rubbare al suo Padrone.  
**E** E' proverbio commune e molto antico,  
Che il Villano non fù mai un buon amico.  
**F** Fatteli pur del ben quanto volete,  
Che ingrato più d'ognor lo troverete.  
**G** Goffo bensì, ma come l'Orlo è destro,  
Che per giocar di man egli è maestro.  
**H** Haver di lui pietà è grave errore,  
Che pietà mai si deve a un malitore.  
**I** In verità non fù giammai Villano,  
Che non avesse rapina la mano.  
**L** La robba del Villan convien che vada,  
Perchè sen viene per la mala strada.

**M** Mille promesse al di lui ti farà,  
Ma poi niente mai ti attenderà.  
**N** Non ti fidar perciò di sue parole,  
Che risponder d'ognor farti ci vuole.  
**O** Oh! ch'empietà aver da far con gente,  
Ch'altra ragion, che del Baston non sente.  
**P** Povero, trillo, e pien d'acerbe voglie,  
Per un quattrino venderia la Moglie.  
**Q** Quando hai bisogno d'un poco di Grano,  
Va dal Padrone col Capello in mano.  
**R** Riparato di poi che hai al tuo bisogno,  
Il sperarne mercè, affè che è un sogno.  
**S** Si fero però star quella canaglia,  
Che non ebbe giammai cosa, che vaglia.  
**T** Tutti i Villani son vili e malcreati,  
E devono aspramente esser trattati.  
**U** Ungilo ognor, quando ti vuoi che purga,  
Pungilo ognor, quando tu vuoi che turga.  
**X** Xorontè gran Filosofo già disse,  
Che il Villan solamente ama le misse.  
**Z** Zoilo, che la virtù volle infamare,  
Fù quel Villan dal Rè fatto impiccare.  
**E** Et così andrebbe fatto a questa razza,  
Che l'Uomo, il Mondo, e la Ragion thapazza.

della diversità di destini tra le due produzioni non possiamo stupire. La prima ha in favor suo cause che per l'altra non si verificano o hanno già perduto ogni efficacia: risponde ad un complesso di tendenze ataviche, ad un organismo complicato, venutosi formando sotto l'influsso dell'educazione e della vita che si svolge in un ambiente definito. L'altra invece non fa che appagare il solo sentimento estetico del volgo e questo, dopo essere rimasto immobile per un periodo più volte secolare: tantochè il Champfleury ha potuto acutamente avvertire singolari analogie tra le stampe colorate del nostro tempo e le silografie degli incisori quattrocentisti; ha ora sofferto modificazioni gravissime, provocate dall'aumento delle relazioni tra paesi e paesi, delle comunicazioni tanto più frequenti, della rapidità fulminea con cui pur ne' centri più segregati e remoti si diffondono manifesti murali, cartoline, giornali illustrati. « Ce qui fait le charme des images modernes vient de ce qu'ils sont restés

« enfants, c'est-à-dire qu'ils ont échappé aux progrès de l'art des villes », scriveva l'autore della *Histoire de l'imagerie populaire*, quarant'anni fa. Ma i bimbi oggi mai sono cresciuti, e come!

Se è necessario pertanto, in riguardo alla letteratura popolare, dinanzi al minaccioso futuro, dar opera sollecita a raccogliere, come ben si esprime il d'Ancona, quasi in un inventario, « quanto ha nutrito il sentimento religioso ed umano, allietato la fantasia, guidato il costume, contribuito ad alleviare il peso della vita alle generazioni popolari » ne' tempi trascorsi, la impresa, per ciò che concerne alle manifestazioni più umili dell'arte, nonchè indispensabile deve dirsi addirittura urgente. E per ciò appunto abbiamo oggi levato questo grido, che sarà, ci giova sperare, udito e cordialmente accolto dai compagni di lavoro e di fede.

FRANCESCO NOVATI.

## LA GRANDE QUERELLE DU MÉNAGE. 303.



### LE MARI

Un mari décalotté de la sorte  
Est un homme qui n'a pas la porte.

### LA FEMME

J'ai tant aimé me voir cesser les robes  
Que de là ont les culottes.

### LE PETIT GARÇON

Maman, rends la culotte à papa  
Qui, déjà, ne la portera pas.

### LA PETITE FILLE

Papa, laisse la culotte à maman.  
Pour me recouvrir un jour en me mariant.

Imp. Luth. FILLIS et C<sup>ie</sup> & Co.

### LA VOISINE CRIEUSE.

J'âne à tout voir, à tout voir  
J'ai porté, aux fenêtres, mon œil sur  
Le p. sus aux aigres pour l'œil savoir  
Est-ce en vain que l'un nous a donné  
Des yeux, des oreilles, et, pour le coup,  
Une langue qui sait si bien se remuer?  
Non, c'est nécessaire au créateur  
Les deux dix-neuf, la c'est le tour  
C'est en point, comprend le grandeur.

Avec ces beaux menages  
Qu'il faut tables du mariage?  
Quel beau jour de fête!

Une femme qui jure, tempête,  
Et veut devenir seule maîtresse:  
Pour les commodes, quelle allégresse!  
Un mari des le matin a monté gris  
Qu'en dit de sa femme très-épée,  
Et qui lui fait rare dire raison  
A grands coups de bâton  
Et pour ces pauvres enfants  
Qu'ils vengent ordinairement  
Le chien qui jappe et mord,  
Mour pour en faire l'œuvre.  
Le chat qui, dit, l'a fait prod.  
Un diable, au vilain d'habits,  
Et voilà red le amoureux et l'écrit,  
Et la cloche de son long renversé.

Le ruel en pâle, la marmite cassée,  
La querelle en l'air, la lanterne brisée...  
Gère aux asistries et aux plats.  
Surout des verres je ne réponds pas  
Ainsi courge, et bonté les rhodrons,  
Les cass rôles, nous donneront  
De la musique sur tous les tons.

Les les rommées, bon Dieu, quelle angoisse!  
On n'en taira pas toute la quinzaine  
Tout le quartier, sur ma foi, le saura,  
Tout le monde à la ronde en jetera,  
Et de cette grande querelle là,  
Longtemps encore on parlera.

Propriété des Éditeurs. (Déposé.)

LA BARUFFA PER IL POSSESSO DEI PANTALONI STAMPA POPOLARE FRANCESE DI ÉPINAL.

(Coll. Bertarelli, Milano).

## IL NUOVO INDIRIZZO NEL TRATTAMENTO DELLA MANO D'OPERA.

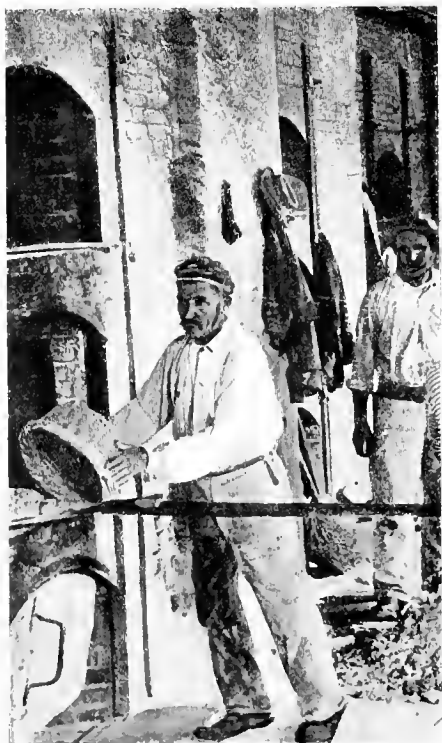


Si manifesta sempre più nel mondo industriale e commerciale la tendenza a riconoscere i rapporti morali e sociali che legano gl'impiegati od i lavoratori in genere a coloro che li impiegano ed i doveri che a questi ne derivano nella condotta degli opifici. Prima dell'introduzione delle macchine mosse da agenti meccanici, l'industria era essenzialmente domestica, casalinga, se non familiare: il proprietario della macchina, ad esempio del telaio o del tornio mossi a mano od a pedale, era aiutato nel suo lavoro dai membri della

famiglia o da persone colle quali rimaneva in stretti rapporti personali.

La macchina a vapore rese possibile l'opificio nel quale si concentrava la forza e si ammassavano gli operai. Il formarsi di questa grande classe di salariati riduceva di necessità ad un minimo i rapporti tra il lavoratore e quegli che gli dà il lavoro. I principi economici sui quali è fondata l'industria moderna — produzione su vasta scala e suddivisione del lavoro — cooperarono al medesimo risultato. L'esperto artefice veniva sostituito gradatamente da un operaio addestrato soltanto ad eseguire una minima parte, e sempre quella, di una produzione. L'avvento delle macchine, indubbiamente uno dei più grandi benefici per l'umanità, trasse con sè anche dei mali, come altri importanti progressi dell'incivilimento. L'operaio addetto a un moderno congegno meccanico ne diviene quasi un elemento, come una leva od un ingranaggio, provvisto di una modica dose d'intelligenza. Rimanendo tutto il giorno davanti a quell'ordigno stridente, tremante, assordante, al quale egli presenta cento, mille, trecentomila volte l'oggetto da lavorare, è quasi come egli avesse il suo braccio congiunto ad una delle parti mobili della macchina, colla quale è in certo modo identificato. La sua vita diventa così meccanica che ben scarsa attività intellettuale e sociale si può ripromettersene anche nelle brevi ore di libertà.

Alle macchine si assegna una velocità sempre più grande, si fanno lavorare sotto maggior pressione, si domanda una produzione sempre maggiore; quando si trova un nuovo congegno che più rapidamente e più economicamente raggiunga il suo scopo, si getta tra i ferravecchi quello che esso viene a sostituire. Diviene quasi fatale che così avvenga dell'uomo: poichè diviene una parte di macchina, come questa viene spinto agli ultimi limiti sopportabili della rapidità di produzione, ma non può anch'esso, come la macchina, mantenersi

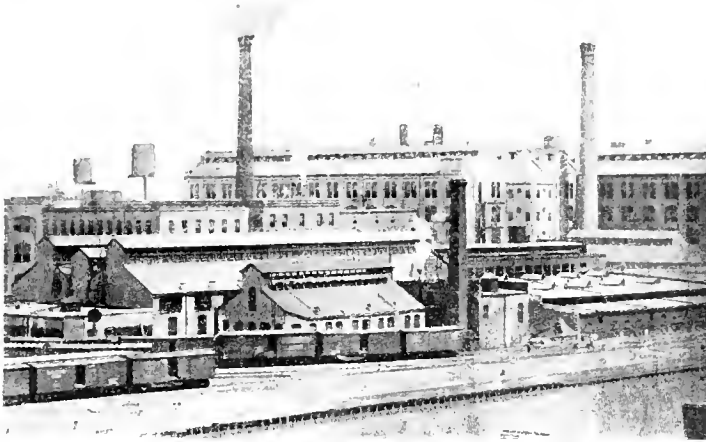


UNO SCARTO UMANO: L'OPERAIO SOPRA I QUARANT'ANNI

a lungo nelle condizioni di massima produttività; egli cessa d'essere economicamente vantaggioso e vien mandato tra gli scarti per sostituirlo con un organismo più giovane: discende a lavori che richiedono minor vigore, minor destrezza e che sono meno retribuiti. E questo limite di età tende ad

Si pone adunque la massima che debbasi aver riguardo al deperimento della macchina umana come lo si ha per quello dell'altro macchinario: si deve stabilire tale necessità tanto per l'impiegato quanto per chi lo impiega.

Le cause dello stato di cose al quale si vuole



CONTRASTO TRA UN MODERNO STABILIMENTO INDUSTRIALE ED UN' ANTICA OFFICINA CRESCIUTA PER AGGREGAMENTO DI PARTI

abbassarsi per effetto del più intenso e rapido lavoro, così come una macchina si consuma più presto quanto più intenso e rapido è il lavoro al quale viene assoggettata. A questa tendenza si deve opporre e si oppone un più generale riconoscimento dei riguardi dovuti all'esistenza umana, tanto da parte dei governi, quanto da parte dell'opinione pubblica e degli industriali illuminati.

porre un argine, sono molteplici e concomitanti; la sostituzione dell'operaio addestrato con un esecutore quasi automatico di singoli pezzi; il predominio delle macchine; la agglomerazione dei lavoratori in determinati centri; la tendenza a spingere macchine ed uomini al massimo rendimento, alla massima rapidità di produzione. Il trovare una soluzione soddisfacente al minaccioso problema è

di massima importanza tanto per il lavoratore quanto per il capitalista; sebbene le macchine sostituiscano in molta parte la forza muscolare e la destrezza dell'uomo, non è possibile far senza dell'opera sua intelligente che sorveglia e guida il lavoro delle macchine ed è quindi una necessità per l'industria la formazione e conservazione di una mano d'opera intelligente e volenterosa.

Anche nel commercio, astrazione fatta dalle macchine, noi troviamo le grandi aziende sostituite alle case private, i grandi magazzini ai negozi: gli

degli operai: prima soprintendente poi proprietario di una manifattura di cotone nei primi anni del secolo XIX, egli promosse un cambiamento nelle condizioni sociali e morali de' suoi impiegati, mentre allora nessuna legge poneva un freno all'umana ingordigia di taluni proprietari d'officine. Fino dal 1799 a New Lanark nella Scozia esso si occupò delle abitazioni degli operai, trovando spesso contrarie le stesse popolazioni beneficate, per la guerra ch'egli moveva al sudiciume, all'ubriachezza, all'ignoranza. Scuole, ospedale, locali di riunione per



CASSETTE PER OPERAI VECCHI O DIVENUTI INABILI DELLA FABBRICA DI CACAO CADBURY BROTHERS A BOURNEVILLE (INGHILTERRA).

impiegati e i commessi sono radunati in gran numero senza quel diretto contatto coi principali che era la regola nelle antiche case commerciali, e sono assoggettati a un lavoro febbrile snervante, così che anche per essi troppo presto arriva il momento nel quale la loro capacità di lavoro comincia a diminuire.

Già da tempo filantropi ed economisti, uomini di stato e industriali, si occuparono del problema con spirito d'altruismo e con sagacia, anche astrazione fatta dalle tendenze politiche e sociali. Roberto Owen fu tra i primi a dare un esempio pratico del modo col quale provvedere al benessere

trattenimenti, cucina economica, lavanderia, biblioteca e sala di lettura, tutto questo egli introdusse con ferma perseveranza, contro ogni sorta di opposizioni. Fissò a dieci anni il minimo d'età per l'ammissione dei ragazzi all'opificio, ciò che era molto per quel tempo, e richiese che avessero ricevuto un certo grado d'istruzione. E l'azienda, condotta con criteri così umanitari, prosperò per modo che a cinquantotto anni poté ritirarsi dagli affari con un patrimonio considerevole.

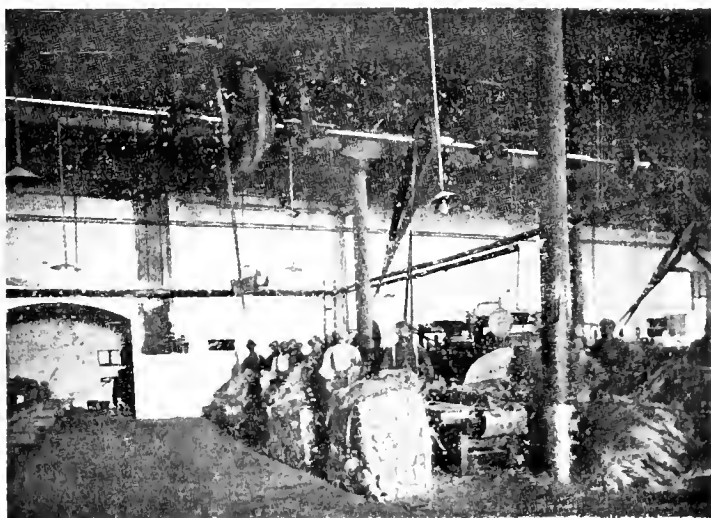
Da allora datano da una parte le iniziative di industriali illuminati e filantropi che ne imitarono l'esempio, dall'altra la nuova legislazione sociale



UN LABORATORIO DI MOLATURA A SMERIGLIO BEN EQUIPAGGIATO E CON APPROPRIATA PROTEZIONE.

che introdusse savie limitazioni soprattutto per quel che riguarda il lavoro dei fanciulli. Va diffondendosi ora nel mondo dell'industria e del commercio la convinzione che sia un « buon affare » il trattare umanamente la parte umana del macchinario di produzione e distribuzione, il provvedere gli impiegati di un ambiente sano, decente, comodo, pos-

sibilmente anche gradevole e con qualche possibilità di ricreazione e sviluppo intellettuale. Un industriale americano si è così espresso: « è uno degli impieghi più profittevoli di capitale in un impianto industriale il provvedere il più largamente che sia possibile alle esigenze igieniche e di comodità del personale »: Lavoratori contenti, pro-

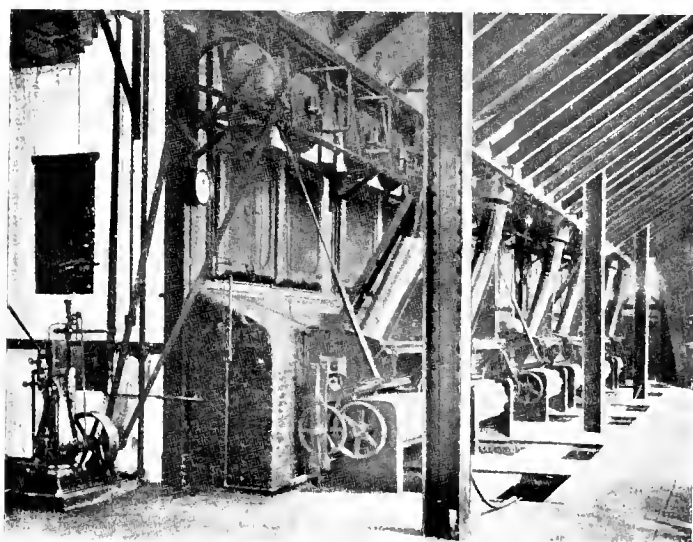


APERTURA DELLE BALLE DI COTONE SENZA PROVVEDIMENTI CONTRO LA POLVERE.

duzione di miglior qualità e quantità, e quindi meno costosa, maggior interessamento all'azienda, assenza di scioperi ed altre turbolenze. Coloro che non vogliono essere in una continua lotta colla maestranza o cogli impiegati, ma trovarsi con essi in un'armonica cooperazione al buon risultato dell'intrapresa, preferiranno adottare un buon trattamento, dignitoso per l'impiegato e per chi lo impiega, « *a square deal* » come si esprimono gli anglo-sassoni.

Negli Stati Uniti d'America in molte delle grandi

vince le diffidenze che dapprima gli sorgono intorno e tende a sostituire, per quanto è possibile, gli antichi rapporti personali tra i salariati e chi li paga. Talvolta è il direttore stesso dell'azienda che si incarica di questa delicata missione, ma ordinariamente è un apposito impiegato, uomo o donna, che deve possedere un tatto speciale per disimpegnarla a dovere. Se gli impiegati dell'azienda non sono molti, si sceglie all'uopo uno di essi che dedica allo scopo solo una parte del suo tempo ed ha il vantaggio di guadagnare meglio



UNA BATTERIA DI CALDAIE MODERNA CON ALIMENTAZIONE AUTOMATICA DEL CARBONE.

aziende industriali, commerciali e di trasporto vi è ora almeno una persona alla quale è affidato in tutto od in parte quanto concerne il benessere degli altri impiegati. Molte volte questo incarico è in certa guisa dissimulato da un altro attinente più propriamente agli affari; questo cumulo d'incarichi è necessario per ragioni di economia nelle aziende minori, ma tuttavia vi è una tendenza sempre più spiccata ad apprezzare l'importanza di questa sovrintendenza al benessere comune, anche come elemento d'ordine e di prosperità dell'azienda stessa, per modo che viene considerata come un ramo integrante della medesima. Questo « dipartimento del benessere » (*welfare department*) ben presto

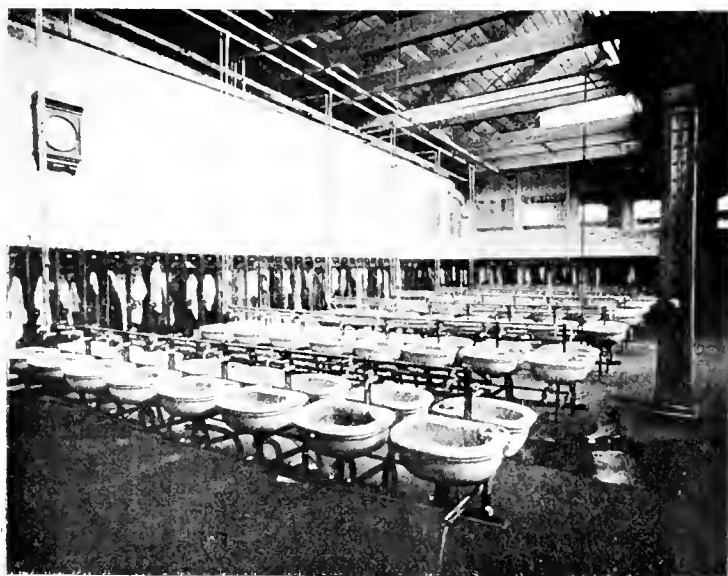
la confidenza dei suoi compagni di lavoro. Dove però son raccolti un migliaio e più di salariati, il lavoro per il « soprintendente al benessere » è tale da tenere interamente occupata una persona e ben sovente richiede l'opera di più di una.

Lo scopo di questa sorveglianza è molteplice, ma si può dividere in due gruppi principali: le condizioni di comodità e sicurezza degli operai nell'adempimento del loro lavoro quotidiano; quello che si riferisce ai loro bisogni fisici, intellettuali, sociali e morali. Il primo gruppo è necessariamente e strettamente connesso coll'organizzazione e coll'esercizio dello stabilimento e non richiede particolare collaborazione dei lavoratori, all'infuori



del far buon uso delle agevolazioni loro offerte. Sotto questa categoria si comprendono riscaldamento, illuminazione, ventilazione, fognatura e pulitezza degli edifici ed annessi; le disposizioni di sicurezza nel macchinario per proteggere i lavoratori da accidenti, e quelle per rimuovere pulviscolo, esalazioni e quanto potrebbe essere malsano od incomodo; assistenza medica almeno pei primi soccorsi in caso di infortunio o di subitaneo male, non che locali di ritiro o di riposo per donne che potessero essere momentaneamente indisposte; disposizioni per la pulitezza personale in modo decente; posto sufficientemente comodo al lavoro che elimini gli sforzi non necessari, anche nel recarsi al lavoro o nell'abbandonarlo; decente comodità per refezione; sorveglianza femminile per le operaie.

In generale le nuove fabbriche vengono erette con opportuni riguardi alla sicurezza, alla sanità, ed anche alla decenza ed alla comodità dei lavoratori; ma quanto all'introdurre siffatti miglio-

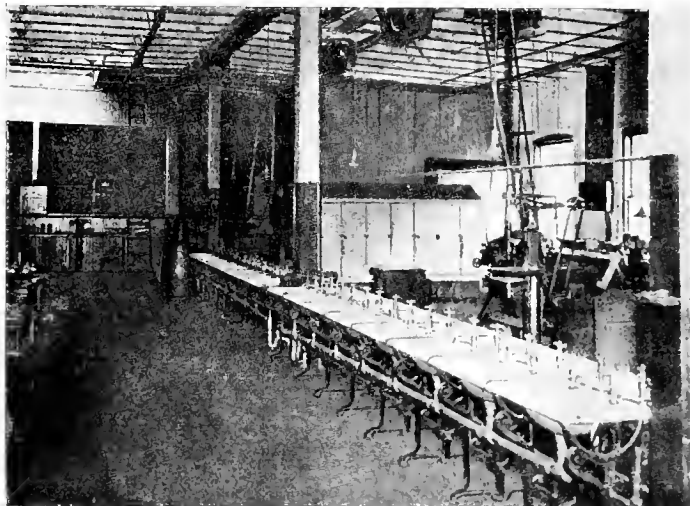


LAVABOS - E ARMADI PER OPERAI.

menti nelle antiche, si incontrano molte difficoltà pratiche ed in certi casi le condizioni sono così deprecabili, che non si potrebbe raggiungere lo scopo senza rifar da capo: però nella maggior parte dei casi con opportuni espedienti si possono ottenere sorprendenti trasformazioni: la sola questione veramente importante è quella del dispendio.

Per quanto nel primo impianto non sia stata posta cura alla sicurezza del personale, è possibile coprire gli organi pericolosi, applicare degli aspiratori di gaz, pulviscolo, ecc.; praticare uscite di sicurezza ed altre misure per il caso d'incendio; adottare le necessarie misure sanitarie, insomma quanto occorre per salvaguardare l'incolumità personale e la salute degli operai.

In molti Stati si emanarono apposite disposizioni legislative prescriventi un minimo di provvedimenti necessari, e generalmente gli industriali, non solo accettano quelle imposizioni, ma vanno al di là del minimo richiesto dalle medesime, all'infuori di poche deprecabili eccezioni, di coloro cioè che l'incolumità personale o la salute dei

L'ATTOIO IN UN' OFFICINA MODERNA.  
CANTINELLE INDIVIDUALI CON ACQUA CALDA E FREDDA



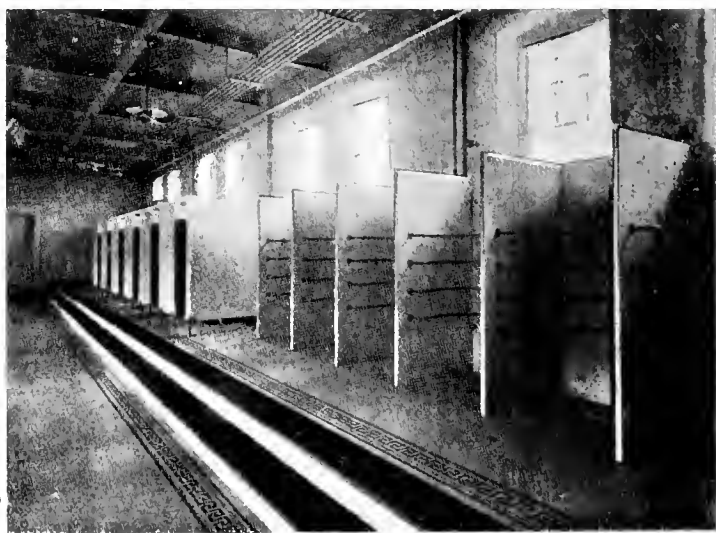
GUARDAROBBI, BAGNI E LAVATOI  
IN UNA GRANDE FABBRICA AMERICANA DI UTENSILI MECCANICI.

loro dipendenti subordinano al più meschino calcolo di tornaconto.

E' doveroso ricordare qui l'Associazione tra gli industriali d'Italia per prevenire gli infortuni del lavoro, con sede in Milano; nella presente Esposizione con la quale si celebra ora in Milano il traforo del Sempione questa Associazione dà una idea adeguata, tangibile per così dire, delle sue finalità e dei mezzi onde si vale per raggiungerli. Le custodie applicate agli ingranaggi, alle seghe circolari ed in genere agli organi in movimento, i ripari alle cinghie di trasmissione, rappresentano i provvedimenti più ovvii e che in nessun posto dovrebbero mancare, al che tende appunto l'Associazione. Ma vi sono provvedimenti di sicurezza meno conosciuti dal pubblico, frutto dello studio di tecnici sperimentati, tra i quali è a citarsi a titolo d'onore l'ing. Sconfietti, cui si deve tra gli altri ritrovati quello di una difesa della tessitrice contro un possibile sbalzo della navetta, od anche invenzioni di modesti capi fabbrica ed operai,

che raccomandano così il loro nome ad un'opera di utile difesa pei compagni di lavoro. Diverse disposizioni tendono ad evitare nella discesa il pericoloso rapido girare della manovella che ha servito a far salire un carico qualsiasi verticalmente o su piano inclinato.

Come è naturale, sono esposti molti congegni destinati ad evitare gli accidenti dovuti all'impiego delle correnti elettriche ad alta tensione, dei quali ora è divenuto così frequente l'uso da indurre a pericolose e fatali trascuratezze od imprudenze. Sono esposte numerose foggie di occhiali protettori, interessanti apparecchi per aspirare il pulviscolo che è prodotto dalle carde e dalle macchine preparatrici dell'industria cotoniera ed è così nocivo alla salute degli operai. Fin qui siamo sempre nel campo della sicurezza che deve in ogni caso essere una condizione necessaria per le sale di lavoro. Ma non mancano gli stabilimenti nei quali si è pensato alla vita degli operai fuori dell'ambiente dell'officina.



BAGNI A DOCCIA ED A TINOZZA.

È caratteristico il villaggio Crespi sorto presso l'omonimo stabilimento cotoniero; le linde casette sono disposte in bell'ordine intorno ai decorosi fabbricati delle scuole e dell'asilo, alla chiesa, al teatrino, al lavatoio e così via; non solo vi si provvede al benessere materiale dei lavoratori, ma anche a rendere più lieta l'esistenza loro e delle loro famiglie. Sono note le istituzioni con le quali il defunto senatore Rossi, antesignano di questo movimento in Italia, ha completato i grandiosi opifici di Schio, opera continuata con larghi intendimenti dalla Società anonima Lanificio Rossi; come pure altre grandi società per l'industria tessile, segnatamente il Cottonificio Cantoni, hanno battuto la stessa via; notevole è quanto ha fatto per i dipendenti della sua cartiera Giovanni Rossi, figlio del senatore.

Anche nelle sezioni estere dell'Esposizione internazionale di Milano sono bene illustrati tutti i provvedimenti presi nelle industrie, sia per tutelare l'incolumità e la salute degli operai, sia per provvedere alla loro comodità ed al loro benessere: nel padiglione del Belgio è assai notevole a questo riguardo quanto espongono alcune società mine-

rarie, sia per le comodità offerte per lavarsi agli operai che escono dai pozzi, sia per le sane ed opportune abitazioni a buon prezzo offerte ai minatori stessi.

Un uomo aveva avuto il nostro paese che sopra ogni altro si distingueva per il felice accoppiamento delle più elevate idealità al valore del tecnico ed alla pratica sagacia dell'industriale: Franco Tosi, che troppo presto era strappato da un vile assassino al più nobile apostolato, quello dell'esempio. *L'Emporium* si è altre volte occupato del-

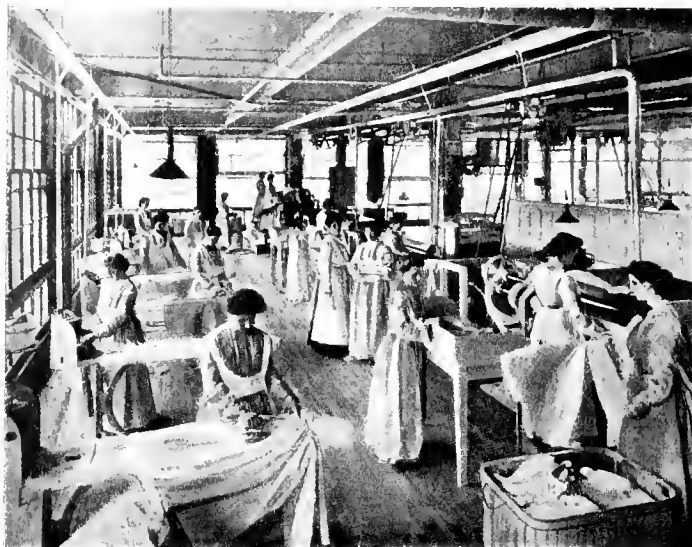
l'opera di quell'insigne pioniere nell'argomento di cui qui si tratta e ne ha commemorata la triste fine. Non è qui il luogo di ripetere quello che costituiva il cardine di tutta l'opera del Tosi nella gestione del suo grande opificio meccanico di Legnano: ricercare mediante una saggia suddivisione del lavoro ed un accurato tirocinio della maestranza una perfezione di lavoro che gli permettesse di competere coll'estero, di esportare i suoi prodotti e trovare così in un largo mercato la sicurezza di lavoro per i suoi operai. Ma possiamo ricordare le case cogli orticelli, le scuole per i figli degli operai, frequentate anche dai figli dei dirigenti e del Tosi stesso, le



BACINO DA NUOTO PER UOMINI NELLO STABILIMENTO DI BOURNEVILLE (INGHILTERRA).



BACINO DA NUOTO COPERTO PER OPERAIE CON CAMERINI NELLO STABILIMENTO DI BOURNEVILLE.



STIRERIA BEN ILLUMINATA.

scuole serali pei più adulti già addetti all'officina, le sale di convegno, la cooperativa alimentare, il tutto coordinato mirabilmente ad un piano prestabilito. Chi successe al Tosi alla testa della grande e florida azienda, ha continuato le degne tradizioni, ma quante nuove ingegnose combinazioni per il benessere dei lavoratori avrebbe saputo trovare la mente di Franco Tosi!

Riprendendo in esame e passando in rapida rassegna i provvedimenti necessari ed i desiderabili, dobbiamo tosto riconoscere che se è assolutamente imposta la pluralità e facilità delle uscite pei casi d'incendio, non meno si deve provvedere ai molteplici singoli pericoli di infortuni, per citare un caso, ai debiti ripari ad ascensori e montacarichi. Nè basta che esistano gli opportuni provvedimenti contro le possibili disgrazie, ma, ciò che ben di sovente si trascura, occorre che sieno sempre tenuti in istato di buon funzionamento, onde non vengano a mancare di efficacia nel momento critico nel quale se ne deve far uso. Così dicasi delle

misure di sicurezza per gli alberi, gli ingranaggi, le cinghie di trasmissione ed in genere gli organi in movimento che possono facilmente trascinare per gli abiti i lavoratori. Si può dire che una sala di lavoro non è perfettamente sicura se non è a prova di « storitezze e disattenzioni », se cioè anche la trascuranza di qualche regola di prudenza non può produrre un infortunio. Ciò non toglie che con assidua vigilanza si esiga dal personale il rigoroso rispetto alle norme prudenziali.

La luce è un elemento necessario nelle sale di lavoro, sia perchè permette di eseguir bene i lavori senza affaticare di soverchio la vista, sia perchè essa stessa è un elemento di salubrità. Quando

non è possibile aumentare l'insufficiente superficie delle finestre in un opificio già esistente, si potrà in qualche modo migliorarne le condizioni col mantenerne ben pulite le vetrate, preferibilmente a telaio in ferro, e col dare e mantenere una tinta chiara alle pareti ed al soffitto; giova pure la sostituzione del vetro rigato al liscio perchè si ha una luce meglio diffusa. Dopo tutto, ogni spesa per accrescere la luce naturale è compensata dal risparmio nella luce artificiale. Nei nuovi impianti, dove il terreno non troppo costoso permetta di costruire ad un sol piano, è preferita la disposizione detta a capannoni o *shed*, coi tetti « a denti



OPERAIE CHE SALGONO AL LAVORO COLL'ASCENSORE O COLLE SCALE.

di sega ». La luce penetra dall'alto, generalmente da nord, attraverso a vetri rigati e si diffonde equabilmente in tutta la sala di lavoro senza lasciare angoli oscuri: è questa la disposizione adottata di preferenza, anche tra noi, per le tessiture.

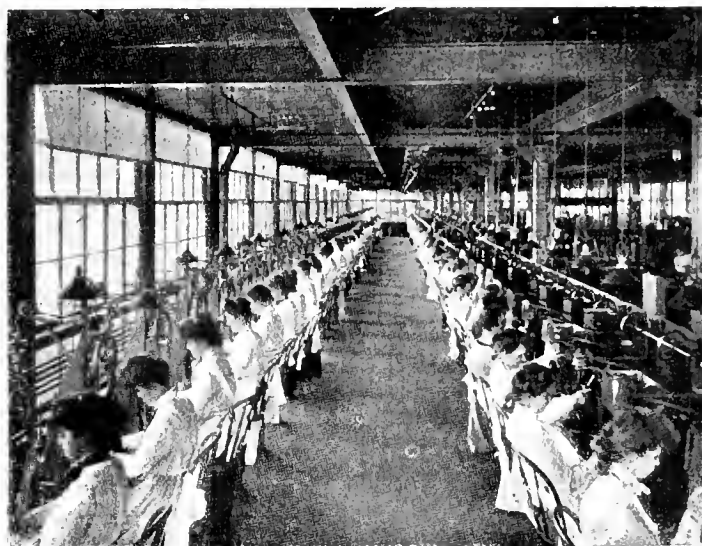
Per le fonderie, dovendosi permettere il lavoro delle gru, si suole ricorrere a larga ed alta navata centrale senza soffitti di sorta, e a campate laterali divise in piani: la luce proviene dai lati e da lucernari nella copertura.

Quando, per il valore dell'area, per il genere dell'industria o per altre considerazioni, si deve ricorrere ad edifici più alti, la moderna costruzione con intelaiatura in acciaio, così diffusa negli Stati Uniti, permette di destinare quasi del tutto a finestrone le pareti esterne. In alcuni esempi recenti si adottano anche le doppie vetrate, che permettono risparmio nel riscaldamento invernale.

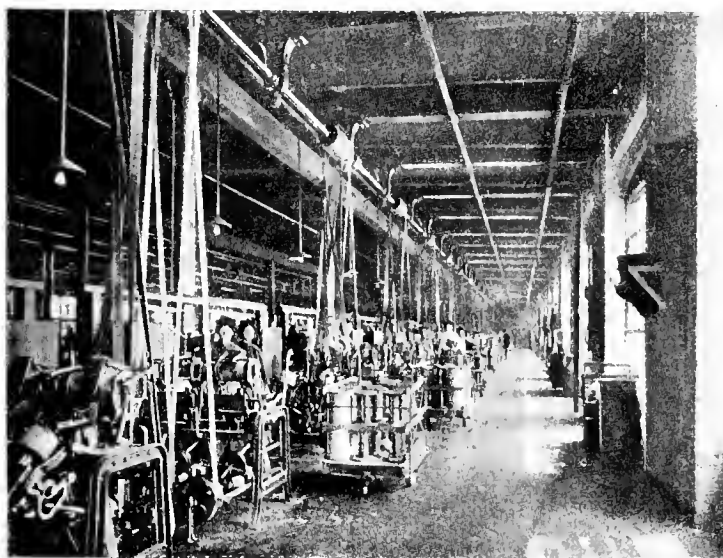
Deve ormai essere evidente a qualsiasi industriale che sarebbe stoltezza far lavorare gli operai in ambienti non riscaldati nella stagione invernale, ove non trattisi di paesi molto caldi: le dita inti-

rizzate non potranno mai compiere un lavoro preciso ed utile. Ma non tutti sono del pari convinti che l'aria pura e fresca è necessaria quanto il riscaldamento. Negli impianti vecchi si ha solo la ventilazione che si compie per mezzo delle finestre, e per verità, quando si sappia farne uso giudizioso, può fare abbastanza buon servizio. Ma, come avviene dei mezzi più semplici ed a portata di mano,

non vi si bada, fuorchè quando vi è caldo eccessivo o l'ambiente è ripieno di gaz nocivi, mentre la ventilazione dovrebbe esercitarsi sempre, anche di notte quando non vi sono operai nelle sale di lavoro; all'incontro si suol aver cura di chiudere bene le vetrate alla sera, rinserrando nel locale tutte le cattive esalazioni prodottesi nella giornata. E' opportuno applicare alle finestre dei semplici ventilatori e quando non bastino far agire un ventilatore meccanico. Se ne troverà compenso nella maggior energia e svegliatezza degli operai e si eviteranno pericoli per la loro salute, segnatamente per quello che riguarda la tubercolosi.



OPERAIE CHE LAVORANO SEDUTE.



UN RIPOSO DI 5 MINUTI PER LE OPERAIE.



UN GRANDE REFETTORIO.

Dove l'aria dell'ambiente è propriamente inquinata da sostanze gazoze o pulverulente, si deve necessariamente ricorrere ad un sistema di condotti d'estrazione e ad un tiraggio forzato; dove si eseguisce la macinazione di certe sostanze o la cardatura, ad esempio, del cotone, l'aspiratore deve essere collocato direttamente ad ogni macchina.

Anche la nettezza dei locali è un elemento assai importante per la salute degli operai: naturalmente questa è assai facilitata dalle migliori condizioni dei pavimenti, delle pareti, dei soffitti, quali si riscontrano nei nuovi opifici in riscontro degli antichi; i pavimenti sono generalmente in cemento

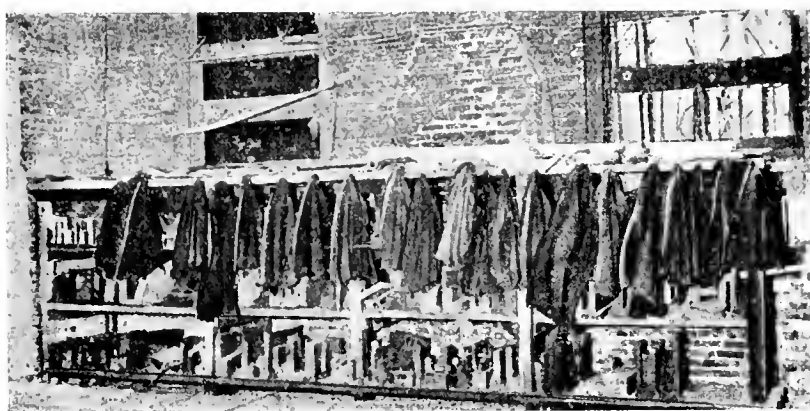
od in legno e le pareti lavabili fino ad una certa altezza.

Strettamente collegata alla nettezza dei locali è quella personale dei lavoratori, elemento non solo di sanità individuale e collettiva, ma anche di ordine e di dignità. Certamente qui è necessaria la collaborazione degli operai ed a questo riguardo occorrerà da noi un'opera perseverante di persuasione e di imposizione insieme, per raggiungere quello che in altri paesi è domandato dalle abitudini stesse dei lavoratori. Ma occorre altresì che sia loro offerta opportunità per mantenersi puliti; nè sarebbe tollerabile in un opificio



UN CARRELLO TRASPORTACUPOLI REFEZIONI.





L'ANTICO MODO, ANCOR FREQUENTL, DI APPENDERE GLI ABITI ALLE PARETI.

moderno, specie di città, che tutta l'opportunità si riducesse a qualche secchio d'acqua. È bensì vero che alcune installazioni anche odierne sono assai difettose a questo riguardo e non è a meravigliarsi che non se ne faccia uso. Non è giusto che una giovane addetta ad un opificio debba trovarsi in troppo stridente contrasto, quando ritorna dal lavoro, rispetto ad una sorella impiegata presso un magazzino od in un mestiere dove siavi opportunità di lavarsi e mutare d'abiti. Ogni opificio dovrebbe esser quindi provvisto di quanto occorre per lavarsi, con relativo locale di spogliatoio. La vecchia usanza di appendere alle pareti delle sale

di lavoro gli abiti di strada va di pari passo col secchio d'acqua per lavarsi in comune.

Il primo *lavabo* per operai consisteva in un lungo trogolo provvisto d'acqua fredda, che, senza sapone e asciugamano, mal rispondeva allo scopo, tralasciando anche la sconvenienza igienica della comunanza di recipiente. Ma dove il lavoratore asurge a maggior senso di dignità, non devono mancare *lavabos* con catinelle separate, siano pur semplici, generalmente in metallo smaltato: al sapone ed all'asciugamani provvede in generale lo stesso operaio. Anche in officine milanesi si hanno buoni esempi recenti di simili disposizioni.



GUARDAROBIE PER LE OPERAIE DELLO STABILIMENTO CADBURY BROTHERS DI BOURNVILLE.



Naturalmente si hanno differenze secondo la natura delle industrie; in alcune di queste l'insudiciamento è così forte che non basta l'acqua fredda a lavarsi le mani ed occorre l'acqua calda, che si ottiene facilmente coll'iniettare un getto di vapore nella fredda; oppure l'insudiciamento è di tutta la persona e non si può toglierlo che col bagno, nel qual caso corrisponde assai bene, anche dal lato economico, il bagno a doccia; parecchi esempi ne presentano le illustrazioni di questo articolo, senza spingersi a quegli ideali per noi prematuri delle vasche di natazione, anche coperte, che cominciano a introdursi nel Nord-America, come si scorge da

di lavanderia di offrire i suoi servizi agli operai entro l'opificio. In alcune miniere gli abiti da lavoro sono trattati con vapor d'acqua e poi asciugati per mezzo di cilindri scaldati a vapore; l'asciugamento degli abiti da strada bagnati da intemperie eviterebbe pure molte malattie.

Come naturale conseguenza del ricambio d'abiti reso necessario da qualche sorta d'industrie, dovrebbe essere concesso alle lavoratrici qualche posto appartato per tale ricambio: lo esigono i più elementari riguardi di decenza e del resto quanto può servire a tener elevato il grado di moralità e dignità del personale, torna di vantaggio all'azienda.



DISTRIBUZIONE DI LATTE IN UN GRANDE OPIFICIO AMERICANO MODERNO.

altre fotografie. Interessanti esempi degli impianti da bagni pei minatori si trovano, come si è detto, nella sezione del Belgio all'Esposizione internazionale di Milano.

Altro quesito riflette la pulitura degli abiti da lavoro, che in molti opifici moderni viene eseguita dallo stabilimento gratuitamente o contro una determinata tenue corrisponsione. Nelle lavorazioni di prodotti alimentari o farmaceutici si richiede una nettezza scrupolosa e gli abiti da lavoro, generalmente bianchi, sono forniti dallo stabilimento; nelle fabbriche di colori si deve grandemente badare alla preservazione degli operai da avvelenamenti per mezzo degli abiti. In qualche opificio degli Stati Uniti si permette ad uno stabilimento

Diverse disposizioni vennero adottate in opifici di recente costruzione: è ad ogni modo essenziale che il luogo di deposito degli abiti sia ben arieggiato.

Così pure per le esigenze della nettezza personale vi dovranno essere locali separati pei due sessi, ciò che non presenta del resto alcuna difficoltà: pur troppo quanto riguarda la nettezza di rado fa parte delle domande del nostro ceto operaio, che sarebbero in questo caso ben giustificate; ma è ad augurarsi che coll'istruzione e colla maggior coscienza della dignità di classe, si diffonda anche quel senso di dignità personale che si accompagna alla nettezza del corpo e degli abiti; sarà tanto di guadagnato per la sanità dei lavoratori.



FONTANELLA IOIENICA.

Assai più difficile riesce, specialmente da noi, il provvedere convenientemente alle ritirate; molte soluzioni di un quesito tanto importante fecero cattiva prova in pratica, soprattutto per la difficoltà di mantenere la nettezza in causa delle abitudini ancor prevalenti nelle nostre classi operaie. Non havvi qui del resto opportunità di estendersi su di un argomento del quale basterà aver fatto menzione.

In Inghilterra e soprattutto negli Stati Uniti si va introducendo l'uso, negli opifici a molti piani, di approfittare degli elevatori meccanici per far salire ai piani superiori la maestranza che entra al lavoro, evitando, specie alle donne, una fatica non necessaria e lasciando le loro forze intatte per il lavoro proficuo; s'intende che devesi provvedere alla necessaria sicurezza.

L'industria richiede che il lavoratore sia sano e vigoroso; è quindi opera saggia evitare quanto lo affatica senza necessità. Sotto questo riguardo si sono prese misure in molti opifici, perchè l'operaio e più ancora l'operaia che sorveglia l'andamento di una macchina possa di tratto in tratto sedersi e non debba rimanere in piedi per le dieci od undici ore del lavoro giornaliero: pochi minuti di riposo distribuiti lungo la giornata risparmiano di molto le forze e prevengono incomodi e malattie. Da pa-

recchi soprintendenti di fabbrica si crede che il permettere ai lavoratori di far uso anche di un sedile improvvisato, possa condurre alla pigrizia, alla rilassatezza e diminuire la produzione; ma l'esperienza ha provato che, in uno stabilimento ben regolato e con maestranza disciplinata, questo breve, intermittente riposo del corpo, giova all'efficienza del lavoro. In qualche stabilimento si fanno eseguire movimenti ginnastici periodici alle giovani operaie.

Oltre alla qualità del lavoro ed alla natura dell'ambiente, hanno influenza sulla salute del lavoratore altre cause che non dipendono direttamente da chi dirige l'opificio, quali nutrizione, alloggio, ricreazione. Per via indiretta anche su questi elementi può esercitarsi l'opera dell'industriale, con reciproco vantaggio; ma di questo si dirà poi, dacchè queste cause non hanno che un'influenza generica sulla salute ed il morale della maestranza. Sotto un aspetto per altro si può parlarne anche in rapporto alle condizioni dei locali, e precisamente per quanto riguarda la refezione meridiana.

In questo particolare il progresso è stato forse minore che in qualsiasi altro, anche in quegli opifici che sono alla testa nel provvedere al benessere



LOCALE DI RITIRO PER LE OPERAIE.

dei lavoratori. È comune lo spettacolo degli operai che sbocconcellano il loro pasto seduti sui marciapiedi nei dintorni della fabbrica senza la più piccola comodità, donde son facilmente tratti a servirsi delle bettole che numerose vi si impiantano, contraendo abitudini perniciose. Senza arrivare di colpo a fornire una refezione, per il che si troverebbero molti inconvenienti nel soddisfare alle diverse esigenze di stomaco e di borsa, col pericolo che le buone intenzioni vengano traviate, è opportuno ed utile, ma soprattutto umano, il provvedere qualche locale ove i lavoratori possano nell'ora del

rapporti di questi coi proprietari. Una volta adottato il principio, successivi miglioramenti potranno effettuarsi successivamente per intelligenza tra direzione e maestranza; ad esempio, provvedimenti perchè gli operai, anche con una minima retribuzione, possano d'inverno riscaldare le vivande portate da casa, od acquistare una zuppa o del caffè a prezzo di costo.

È inutile dire, poichè sono meglio note, delle disposizioni esistenti anche da noi nei grandi magazzini per fornire la colazione agli impiegati e commessi. Naturalmente questo servizio deve sod-



GIORNATA DI RIPOSO DELLA MAESTRANZA DI UN OPIFICIO.

riposo consumare con relativa comodità la refezione recata con sè al mattino o che vien loro portata al momento da casa. Negli stabilimenti che dispongono di ampi cortili non è certo costoso erigere un locale semplicissimo arredato di tavole e panche: dove lo spazio fa difetto si può ricorrere a diversi espedienti per ridurre all'uopo una volta al giorno un locale che serva anche ad altri usi, ad esempio con tavole ripiegabili contro le pareti. In alcuni opifici americani si permette la distribuzione di latte in bottiglie agli operai, che lo consumano durante il giorno come il pane che hanno con sè.

Sembrano questioni piccole, ma hanno importanza e ne acquisteranno sempre più, sia per la salute, l'igiene e la dignità dei lavoratori, sia per i buoni

disfare alle giuste esigenze del personale e non offenderne in alcun modo l'amor proprio.

Una questione di assoluta necessità è l'offrire agli operai a sufficienza acqua di buona qualità, evitando così che la sete insoddisfatta sia una ragione di più per spingerli all'uso deleterio delle bevande alcoliche. Sono state proposte fontanelle che evitano gli inconvenienti igienici del bere con uno stesso recipiente ed anche espedienti per tener fresca d'estate la provvista d'acqua. Nelle fonderie, ferriere, officine a gaz, vetriere ed altri stabilimenti ove eccessivo è il calore al quale sono esposti gli operai, sono tanto più necessarie le disposizioni per il loro dissetamento igienico.

La durata dell'intervallo di riposo meridiano

deve essere sufficiente al ripristino delle forze: anche la nostra legge fissa all'uopo una durata minima in relazione alle ore di lavoro giornaliero: occorre non solo che la refezione non debba essere trangugiata troppo alla testa, ma che anche si riposino il corpo e la mente rispettivamente dall'assiduo lavoro muscolare o dalla continua tensione, a seconda del genere di lavoro. Mentre alla fatica fisica porge ristoro il riposo, o un breve sonno, alla tensione nervosa, prodotta dalla incessante attenzione, ed alla immobilità prolungata dei mestieri sedentari, la parte più giovane della maestranza reagisce col gioco, col

rincorrersi a vicenda, con qualche giro di danza, che snoda le membra e ricrea lo spirito. In queste ricreazioni diremo istintive può trovare opportuni indizi chi è a capo di una industria per promuovere e regolare quelle ricreazioni giornaliere e settimanali che senza recar pregiudizio alla moralità della maestranza valgano così a mantenervi serenità e per quanto è possibile gaiezza, come a creare buoni rapporti cogli imprenditori.

Nell'Inghilterra e soprattutto negli Stati Uniti, in



LOCALE D'AMBULANZA.

relazione al grado di educazione assai più elevato di quei lavoratori, sono ormai comuni le società sportive tra gli addetti a una fabbrica, le riunioni con musica e danze per le operaie, i circoli di lettura e così via. Nelle illustrazioni di questo articolo si vedono riprodotte queste abitudini ancor troppo estranee ai costumi nostri. Ma non è a dire che nulla siasi fatto anche da noi in questo senso, seguendo l'indole nostra. Mentre in Germania fioriscono le società corali, da noi molti industriali favorirono la formazione tra i loro operai di fanfare, orchestre od anche vere bande musicali; questi corpi filarmonici, se danno modo ad alcuni scelti operai di svolgere un'attitudine artistica che li eleva, porge anche agli altri un'occasione di diletto.

Si è introdotto l'uso nei più moderni opifici di avere un locale ove possa prendere un momentaneo riposo un'operaia colta, ciò che può sovente avvenire, da una momentanea debolezza od indisposizione, superata la quale può riprendere il lavoro con vantaggio proprio e della fabbrica, mentre diversamente dovrebbe recarsi a casa e perdere il resto della giornata. Così



INFERMERIA DI UN GRANDE STABILIMENTO AMERICANO.



IL TETTO D'UN'OFFICINA RIDOTTO A GIARDINO

pure deve provvedersi ai casi di male più grave e persistente; è un dovere di umanità, ma anche un saggio provvedimento, che laddove è impiegata una numerosa maestranza, siavi apposito posto di soccorso per i frequenti casi d'infortunio o di improvviso malessere. Le disposizioni di legge ed i regolamenti municipali delle grandi città danno in proposito norme che applicherà con larghezza l'industriale illuminato, compiendo un atto doveroso e sottraendosi insieme a gravi responsabilità legali.

Strettamente si collega a questo argomento l'istruzione ai lavoratori ed alle lavoratrici sul modo di comportarsi nei casi d'infortunio, sul modo di prestare soccorsi d'urgenza in ogni caso; queste istruzioni gioveranno non solo durante la permanenza nell'opificio, ma anche fuori; tanto meglio se vi si associeranno istruzioni igieniche, di carattere preventivo, contribuendo a distruggere pregiudizi e abitudini perniciose alla salute. Tra gli uomini, nei grandi stabilimenti, specie quando non si trovino in grossi centri d'abitazione, si organizzano squadre di pompieri periodicamente eserci-

tati con apposito materiale, mentre a tutto il personale si insegna con precisione il modo di sottrarsi ai pericoli di incendio senza cader in preda al timor panico causa dei più grandi disastri. I nostri maggiori stabilimenti hanno, sotto il riguardo della difesa contro gli incendi, ottime organizzazioni, illustrate in modo interessante all'Esposizione di Milano.

Sarebbe un fuor d'opera entrar qui nella complessa questione delle abitazioni operaie e delle cooperative di consumo tra gli addetti ad un opificio; come pure non si potrebbero enumerare tutte quelle istituzioni o

quelle pratiche che valgono a rendere meno disagiata o meno monotona la vita operaia. Per esempio, in prossimità dei più grandi stabilimenti, sorgono presepi (*crèches*) dove le madri operaie possono recarsi a determinate ore dai loro piccoli lattanti, custoditi nel resto del giorno da apposite incaricate. Quanto invece agli svaghi, non sono rari casi anche da noi le gite organizzate



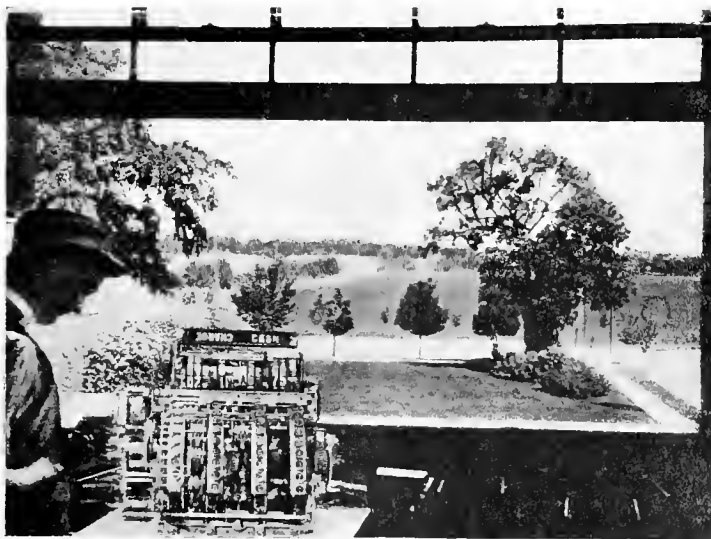
IN UN'OFFICINA ORDINARIA.

dai principali di qualche opificio non molto vasto, dove ancora si conserva un carattere alquanto familiare; oppure le visite, d'istruzione e diletto insieme, alle mostre industriali, che le grandi fabbriche procurano con lodevole pensiero alle loro maestranze.

Ma un'ultima nota veramente caratteristica di questo movimento tutto moderno vogliamo rilevare: la tendenza ad abbellire l'ambiente dell'officina e i suoi dintorni immediati. È il mondo anglo-sassone che pare si rivolga ora all'abbellimento della vita per mezzo della natura e dell'arte anche nelle più umili manifestazioni di questa, vanto un tempo del nostro paese. Piante, tappeti erbosi, fiori,

circondano opifici dalle pareti dipinte a colori gradevoli e decorate di motti e disegni. Questa educazione del senso estetico, che eleva ed ingentilisce gli animi, mitiga molte asprezze delle lotte economiche. È bensì vero che non si può parlare del superfluo ove manchi il necessario, ma è bene che innanzi ai progressi materiali risplenda la luce più pura e simpatica dell'elevazione morale; la lontananza di una meta, ben lungi dall'essere un motivo per non additarla, deve essere uno sprone ad indirizzare il cammino verso il raggiungimento, per quanto lontano, di quell'ideale; nello sforzo stesso si troverà un effettivo compenso.

R. R.



LA VISTA DA UNA FINESTRA DELLE OFFICINE DELLA « NATIONAL CASH REGISTER CO. » A DAYTON.

## I BAGNI NEI TEMPI ANDATI.

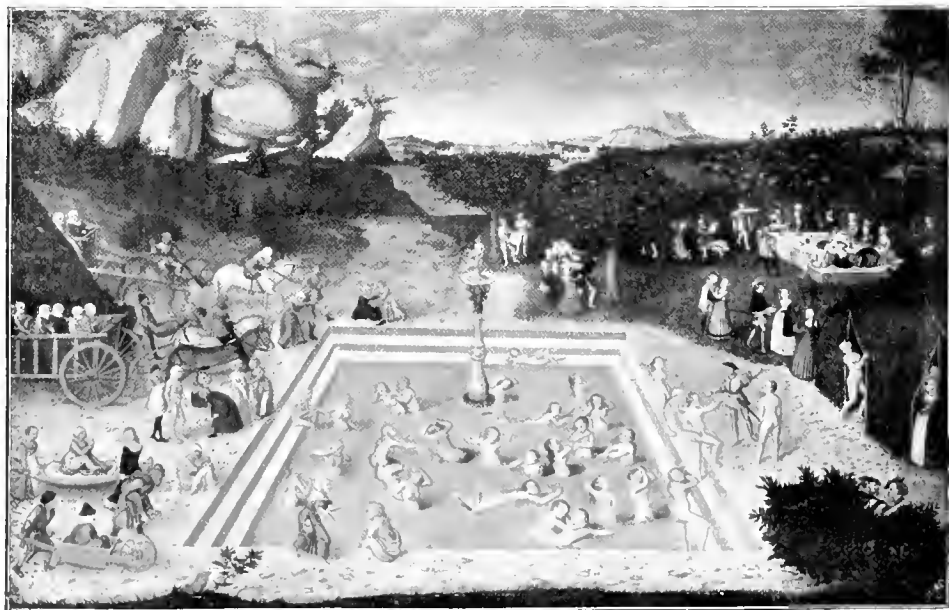


**C**OGLI insegnamenti del celebre medico Lucio Galeno da Pergamo, la scienza medica dell'antichità aveva raggiunto il culmine, cinquecent'anni dopo l'attività pratica e scientifica di quell'uomo geniale che fu Ippocrate. Chiarita l'azione dei nervi nella vita corporale, designato il cervello come sede dell'anima e delle sensazioni, anche al midollo spinale era stata data l'importanza che si merita, tanto che Galeno, con meraviglia dei suoi contemporanei, potè curare la paralisi delle dita esercitando un'influenza su quella porzione del midollo spinale, donde si dipartono i nervi relativi.

Dato un corredo di cognizioni sì progredite, non deve far meraviglia, se anche la qualità dell'acqua potabile era oggetto di grande attenzione: tanto

e tanto, anche prima d'allora, chi pensava colla propria testa doveva aver capito, che l'acqua impura produce o favorisce malattie endemiche. Nè dovette sembrare meno necessario alla vita l'uso dei bagni: almeno vediamo Orientali, Greci e Romani gareggiare nel procurarsi quantità d'acqua sufficienti per la bibita e pel bagno, considerato non solo una necessità igienica, ma talvolta anche cerimonia religiosa importantissima ed obbligatoria per tutti prima di compiere atti solenni, come il matrimonio, il sacrificio, la consultazione d'un oracolo.

Ed oltre ai bagni privati incontriamo anche i bagni pubblici in tempi antichissimi, a Roma già nel secolo VI av. C. Sotto Giulio Cesare, i bagni pubblici di Roma, chiamati *balneae*, non erano meno di 980, con un consumo giornaliero d'acqua



FONTANA DELLA GIOVENTÙ -- QUADRO DI LUKAS CRANACH NEL MUSEO DI BERLINO.



che tra bibita, bagni ed altri usi saliva a 750 milioni di litri. E dagli scritti di Sesto Giulio Fontino — un ingegnere nominato *curator aquarum* sotto Nerva imperatore, nel 97 d. C. — rileviamo che ai suoi tempi l'acquedotto romano misurava 404 chilometri di lunghezza, dovuti in gran parte a quelle nuove costruzioni, aggiunte man mano all'acquedotto Appio del 312 av. C., che formano tuttora la meraviglia dei tecnici.

Nelle province dell'impero troviamo costruzioni

natezza, le quali sotto il nome di terme comprendevano quanto è richiesto per bagni caldi e freddi, nonchè svariati locali destinati all'ozio ed a divertimenti d'ogni genere. Oltre al bagno sudorifico, al bagno tiepido in conca, alla vasca comune pel nuoto, ai locali per ispogliarsi e vestirsi, c'erano giardini, cortili e portici pel passeggio, sale per i lottatori e pel giuoco della palla, biblioteche, pinacoteche, ristorante, locali per barbieri e per profumieri; nelle maggiori delle quindici terme, cioè



HOFGASTEIN E LA SUA VALLE — ACQUERELLO DEL PRINCIPIO DEL SEC. XIX.

non meno importanti, e basti ricordarne due per tutte: l'acquedotto di Segovia nella Spagna, il quale su doppia arcata attraversa, a 65 metri d'altezza, la valle scoscesa dell'Eresma e conduce tuttora alla città, dalla Sierra de Fonfria, l'acqua del Rio Frio; e il Pont du Gard presso Nîmes, che in tre ordini d'archi s'eleva a 59 metri sopra una larga vallata per trasportare in città l'acqua squisita delle due sorgenti Airan ed Enre, site nei pressi d'Uzès.

L'aumento del lusso in Roma imperiale diede un impulso poderoso all'ampliamento ed al miglioramento dei bagni pubblici, e così vediamo sorgere quelle fabbriche sontuose, disposte con ogni raffi-

in quelle di Diocleziano e di Caracalla, ai tempi di Costantino s'aggirava quotidianamente un pubblico a migliaia, vago di divertirsi ai giuochi, agli esercizi degli atleti, alle produzioni dei declamatori e dei retori. Una vita di gaudio, da disgradare le mollezze dell'Oriente.

Nè fuori di Roma il desiderio di lusso e di godimento era minore, e ce ne parlano gli avanzi delle terme di Pompei, divise in un bagno per gli uomini ed in un altro, minore, per le donne; del resto, qualunque colonia un po' rilevante sorgesse nella Gallia, nella Spagna o nella Germania romana, pensava subito a dotarsi di bagni pubblici fastosi. Che se si incontravano sorgenti calde, l'occasione



DONNE GRECHE AL BAGNO — DA UN'ANFORA NEL MUSEO REALE DI BERLINO

di fabbricare stabilimenti si presentava ancora migliore, poichè era antichissima opinione che le terme di temperatura più elevata fossero le più efficaci contro varie malattie, ed i medici, proprio come ai giorni nostri, incoraggiavano i clienti a recarvisi; nè tralasciavano di farsi pagar cari i loro suggerimenti — almeno se Plinio dice il vero — visto che a Roma i milionari non mancavano. C'era per esempio un certo Carmide, medico idropatico, il quale per una cura esigeva 40,000 franchi, ed Alcone chirurgo, ai tempi di Claudio, guadagnò in pochi anni una sostanza di circa due milioni. I medici di corte avevano uno stipendio di 45,000 franchi all'anno, anzi uno, Quinto Tartinio, ne percepiva 90,000, oltre ai 100,000 che gli fruttava la clientela privata. Intanto i pazienti pellegrinavano fiduciosi alle terme solforose d'Abano e di Battaglia presso Padova, d'Acqui, d'Aix nella Savoia, di Pozzuoli, di Bormio in Valtellina, alle sorgenti di Lucca e di Pisa; nelle vicinanze di Battaglia c'era il *Mons aegrotorum*, oggi Montegrotto, dove si mandavano in cura i legionari invalidi, mentre Plinio esaltava Bormio, collocata pittorescamente sul versante meridionale dello Stelvio, e divenuta

più tardi, al dir di Cassiodoro, stazione balneare molto frequentata dai Goti.

Ma i veri e propri bagni di lusso erano l'antichissima Tibur (Tivoli) nel Lazio e Baja sul golfo omonimo a sudovest di Napoli. L'aria di Tivoli passava per la più pura e la più fresca d'Italia, mentre Baja aveva veduto ancora ai tempi della repubblica le ville fastose dell'aristocrazia romana. Sotto l'impero, e specialmente nell'epoca neroniana, la vita lussuosa si evolve, e Baja diventa il luogo di convegno annuale della *jeunesse dorée* maschile e femminile. Ridendo e scherzando, le belle romane, vestite delle trasparenti stoffe di Coos o di seta cinese trapunta d'oro, si recavano al bagno accompagnate dagli schiavi coll'ombrellino e da uno sciame di cavalieri serventi; gioavano a far passare la giornata il giuoco alla palla e sfide di lotta, giocolieri e suonatori, danze lussuose e banchetti; era il regno di tutte le arti dell'abbigliamento, dai profumi alla tintura bionda dei capelli; gli elegantoni si facevano depilare le braccia e le gambe, e non senza ragione Marziale poté dire che più d'una bella appassita, andata a Baja da Penelope, ne era tornata da Elena ridente.

Nella Germania soggetta ai Romani erano già note le sorgenti di Baden presso Vienna, di Baden presso Zurigo, di Baden-Baden, di Wiesbaden, d'Ems, di Burtscheid presso Aquisgrana, come lo provano i resti d'antiche terme messi in luce da recenti scavi.

Nella Germania non romana abbiamo Kissingen, ricordata indirettamente da Tacito nella sua *Ger-*



AVANZI DELL'ACQUEDOTTO DI CLAUDIO; NELLO SFONDO, LA CUPOLA DI S. PIETRO.



ROVINE DELLE TERME DI CARACALLA A ROMA

*manio*, laddove dice che nel 58 d.C. sorse contesa sanguinosa tra i Catti e gli Ermunduri per il possesso d'un fiume di confine, ricco di sale; era la Saale di Franconia, sulla quale sorge Neustadt, che ai tempi dei Merovingi ebbe un castello ove soggiornò parecchie volte Carlo Magno, come racconta il suo segretario Eginardo; da quest'autore ci consta

anche della predilezione dell'imperatore per le sorgenti solforose di Burtscheid, che a lui devono la loro antica rinomanza.

♦♦

Però l'uso dei bagni, in tutta l'Europa medievale, si divulgò specialmente per merito delle crociate e



RESTI D'ANTICO BAGNO ROMANO, SCAVATO NELLA ROCCIA, AD AQUIGRANA. (LE PIASTRELLE ROTONDE NELLO SFONDO SERVIVANO DA SEDILI).

della civiltà moresca stabilita nella Spagna, che del bagno, d'uso comune in Oriente, fecero conoscere l'importanza, anzi la necessità igienica. L'esempio orientale fu presto imitato in Occidente, e nelle città sorsero i bagni pubblici, e nelle case private quei bagni particolari, che diedero poi occasione a splendide manifestazioni artistiche, come

poi incontriamo l'uso di dare agli artigiani un soprassoldo a titolo d'indennizzo di bagno, nonchè di concedere loro ogni secondo sabato un'ora di libertà per questa pratica d'igiene corporale; tra i legati pii non erano infrequenti le fondazioni di bagni gratuiti per i poveri, cosa tanto più opportuna, quanto maggior strage menavano allora tra



BAGNO PROMISCUO NEL SEC. XVI — DA UN'INCISIONE D'ALBERTO DURERO.

il bagno di casa Fugger ad Augusta ed il bagno del card. Bibbiena in Vaticano.

Col bagno si purificava il corpo, come coll'orazione e col digiuno lo spirito, in preparazione alle grandi solennità religiose, alle nozze, al cavalierato e ad altri atti importanti della vita; il bagno era il primo segno di cortesia verso gli ospiti, e quando un operaio vagante entrava nelle città tedesche, la maestranza dei barbieri, provvida cultrice dell'igiene e della pulizia, lo invitava prima d'ogni cosa a fare un bagno; fin dal tempo degli Hohenstaufen

gli indigenti la lebbra ed altre malattie infettive.

Nei bagni del medio evo troviamo però una circostanza, caratteristica forse per l'ingenuità dei tempi: molto spesso uomini e donne, vestiti d'un ampio mantello, si bagnavano in comune; così come si costumava, che fosse la padrona di casa a preparare il bagno per l'ospite ed a servirlo, colle sue ancelle, durante lo stesso. E il bagno promiscuo non sembra essere andato tanto presto in disuso, specialmente nei luoghi di cura, perchè la *Cosmografia* di Matteo Merian, stampata nel 1645,

ci mostra uno di questi « bagni di società », quello delle terme solforose di Baden presso Vienna: la vasca era comune, mentre erano divise, secondo i due sessi, le porte e le scalette d'accesso.

Tra le stazioni balneari più celebrate nel medio evo vanno notate Bormio, Baden nell'Argovia e Gastein; sorgeva pure allora la nomea di Carlsbad,

diale, ebbe la prima *réclame* dall'arciduca Federico d'Austria, che nel 1436 vi si recò per curare la sua gamba ferita in Terrasanta; nel secolo XVI, s'incaricarono di cantarne le lodi due celebrità mediche d'allora, Filippo Aureolo Paracelso Teofrasto Bombasto d'Hohenheim, medico, fisico, alchimista, astrologo ed un po' spiritista, ed il Thurneiser; i



IL BAGNO IN CASA FUGGER AD AUGUSTA.

dove l'imperatore Carlo IV, che vi aveva trovato la guarigione delle ferite riportate nella battaglia di Crécy, nel 1358 s'era fatto costruire un castello. Le terme solforose di Baden, alle quali traevano numerosi italiani e tedeschi, riscossero lodi entusiastiche dall'umanista fiorentino Francesco Poggio Bracciolini, che per sollazzi e vita gaudente le preferiva fino alla regina dell'Arno. Di Bormio correva tra gli olandesi il proverbio *Wormser Bad heilt allen Schad'* (i bagni di Bormio guariscono ogni male); Gastein, oggi stazione di fama mon-

principi di casa d'Austria ed i signori della corte arcivescovile di Salisburgo contribuirono dal canto loro a fare di Gastein un bagno di moda.

Ma già i medici avevano incominciato a dare impulso a quella che oggi si chiama idrologia o balneologia: nel secolo XVI, parecchi trattati, contenenti perfino analisi chimiche, s'occupano di questa o di quella sorgente; così il Dryander, professore a Marburg, descrive nel 1536 le terme d'Ems; quelle d'Aquisgrana sono studiate nel 1555 da Pietro Bruhezius, medico d'Eleonora d'Austria, sorella di



CAVALIERE NEL BAGNO, SERVITO DA DONNE — MINIATURA DEL  
CANZONIERE MANESSIANO D'AIDELBERGA

Carlo V e moglie di Francesco I di Francia; nel 1564 da Fabrizio di Ruremond; nel 1589, Giovanni Wittich, medico d'Arnstadt, dedica al capitolo cattedrale di Virzeburgo una descrizione delle terme di Kissingen, delle quali scrisse pure, nel 1595, Goffredo Steegh, medico del principe vescovo Echter von Mespelbrunn.

La parola dei medici accresce il concorso dei balneanti, e questo a sua volta fa sì, che i comuni o i principi proprietari delle terme pensino ad ospitare più comodamente i forestieri. Così nel 1544, il principe vescovo di Virzeburgo, Corrado von Bibra, crede bene di rammentare agli abitanti di Kissingen, già sorta a grande rinomanza, i loro doveri d'ospitalità, alquanto trascurati come sembra, poichè « parecchi ecclesiastici e laici, nobili e borghesi, che per la sanità del corpo avrebbero voluto usare la cura dei bagni di Kissecke, dovettero farne a meno, per mancanza di bibite buone ed esilaranti (*Mangel haben guten und lustigen Getränks*) », quindi ordina che « d'ora innanzi osti ed albergatori di Kissecke siano sempre forniti, per i forestieri, di cibi e di bevande buone e esilaranti, di vino e di birra ».

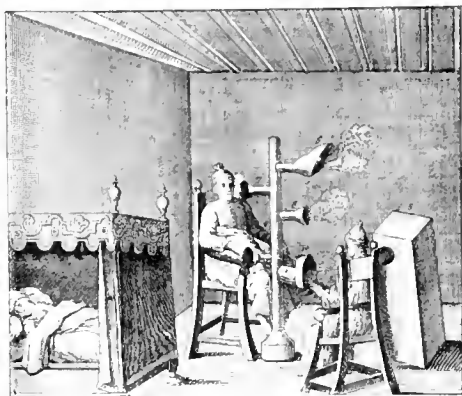
Le cure di quei tempi erano però molto energiche (cure da cavallo, si direbbe oggi) e comprendevano bagni caldi della durata d'un'ora, salassi e purganti frequenti. Per citare un esempio, un nobile della Pomerania, Lnpold von Wedel, signore di Kremzow, arrivato a Carlsbad il 3 maggio 1593 e fermatosi per cura fino al 25 maggio, racconta nei suoi appunti, come, sotto la direzione del medico, fosse giunto a stare nel bagno cinque ore al giorno ed a bere quotidianamente 31 bicchieri di acqua. Più tardi, nell'estate 1606, lo stesso gentiluomo si recò a Kissingen, per usare di quei bagni, che dalla sua descrizione risulta essere stati bagni a vapore, fatti nella forma primitiva della coperta gettata sulla testa del bagnante seduto in una vasca d'acqua calda. « Parecchi — aggiunge — bevono



AQUISGRANA — DALLA « COSMOGRAFIA » DEL MERIAN

anche l'acqua, ma non sono molti; i più bevono vino. A me però è sembrato che l'acqua debba essere più efficace ». Dove si vede, che non è assolutamente originale nemmeno l'uso d'andare a Montecatini a fare la cura... del Chianti.

L'albergo era, naturalmente, uno dei pensieri principali dei balneanti, i quali però non dovevano avere molte pretese. Ville e giardini, indispensabili oggi giorno ai luoghi di cura, erano un mito, anche perchè le fortificazioni che allora cingevano tutte le città non permettevano d'averne, e quanto all'igiene ed alla pulizia stradale è meglio non parlarne.



LA CURA IN UN BAGNO D'AQUISGRANA — DA INCISIONE DEL 1727



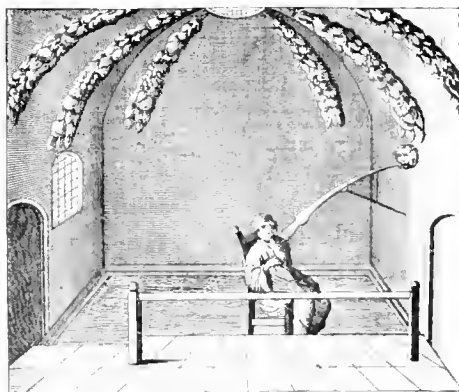
BAGNO A VAPORE — DA INCISIONE DEL 1727.

erano già più progrediti, specialmente per merito dei medici e della moda dei bagni freddi e dei bagni di mare, partita dall'Inghilterra; vi contribuì pure la considerazione, che le stazioni di cura potevano dare non indifferenti vantaggi finanziari: di qui, l'introduzione della tassa di cura, che a Kissingen vediamo in uso fin dal 1747.

In quell'epoca incominciò anche la rinomanza internazionale di parecchi luoghi di cura, malgrado il disagio e le spese dei viaggi lunghi, che solo i gran signori potevano intraprendere con qualche comodità, come Maria Anna Sofia, moglie dell'elettore Massimiliano III di Baviera, la quale nel 1763 si recò ad Ems con un seguito di novantotto persone. E sì che viaggiava incognito, col nome di contessa di Sulzbürge!

La fonte salutare, centro della stazione, era comunemente ornata di sculture abbastanza eleganti, ma del resto non dobbiamo attenderci nè giardini, nè parchi, nè chioschi, nè ambulatori coperti: c'era da ringraziare il cielo, se per passeggiare esisteva uno spiazzo od un viale. E queste condizioni durarono fin nel settecento: Tunbridge, una stazione balneare di lusso tra Dover e Londra, nel 1748 aveva un giardino pubblico, riprodotto in uno schizzo a colori nella *Correspondence of Richardson* di Mrs. Barbauld; ma quello spazio davanti al caffè, al *Post office* ed al casino di cura ha più l'aria d'una piazza di villaggio che d'un giardino: eppure, la nobiltà inglese vi si trovava benissimo e la sera si divertiva immensamente ai lazzi del nano Loggan e d'altri artisti del genere.

In Germania, alla stessa epoca, i luoghi di cura



CAMERINO DA BAGNO AD AQUISGRANA, NEL 1727.



La vita nei luoghi di cura scorreva abbastanza allegra, almeno se dobbiamo credere al barone Carlo Lodovico von Pölnitz, maresciallo di corte, o meglio giullare di corte di Federico Guglielmo I di Prussia, il quale nei suoi *Amusemens des eaux d'Aix-la-Chapelle*, pubblicati nel 1736<sup>1</sup>, ci descrive i giuochi, i balli, gli intrighi galanti che insieme a discorsi profondi su Dio, la natura e l'uomo si

Ma i bagni più aristocratici erano quelli di Pyrmont, stazione salita in fama fin dal 1582 e divenuta nel secolo XVIII un vero ritrovo dei principi, più o meno potenti, di tutt'Europa, un centro di mode, donde, per dirne una, il cappello a cilindro, ritenuto fin allora rivoluzionario, fece il suo ingresso alle corti, per la ragione che durante la cura lo portava Federico Guglielmo II di Prussia, assiduo-



I BAGNI E LE SORGENTI D'AQUISGRANA — DA INCISIONE DEL 1727.

svolgevano intorno alle terme d'Aquisgrana, dove 68 anni più tardi, nel 1804, Giuseppina Beauharnais, divenuta allora imperatrice dei francesi, passò giornate giocondissime in compagnia delle sue dame, colle quali dopo il pranzo soleva « ballare e canterellare nel salone del casino di cura », come racconta un giornalista dell'epoca.

<sup>1</sup> Lo stesso Pölnitz, i cui libri eleganti si leggono colla facilità e con l'interesse con cui si legge un romanzo, aveva pubblicato nel 1734 gli *Amusemens des eaux de Spa*.

frequentatore di Pyrmont. Ed erano pure tra i balneanti di quella stazione Luisa di Sardegna, moglie di Luigi XVIII, che allora si faceva chiamare ancora conte di Lilla; il duca Carlo Augusto di Sassonia Weimar ed il suo protetto, Volfango Goethe, il quale però a Pyrmont preferiva Carlsbad, perchè vi trovava compagnia più geniale ed un ricco materiale per i suoi studi di geologia.

Il nome del Goethe ci fa ricordare la sua filippica contro il giuoco, questo « serpente infame che



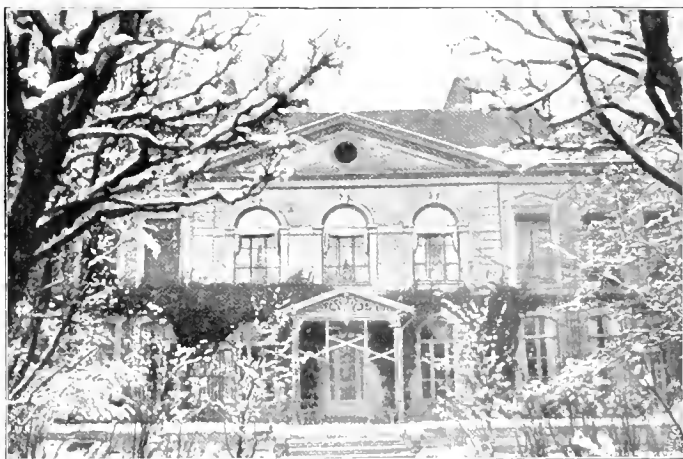
L'ORA DEL PASSEGGIO A TUNBRIDGE WELLS — DA SCHIZZO DEL 1748.

striscia in mezzo alla società » di Pymont e tutti avvolge nelle sue spire. La bisca era allora, come più tardi, come oggi, per molte stazioni termali un richiamo che nè la rivoluzione francese, nè i dolori della guerra di coalizione poterono distruggere.

Nel 1800, anno di furore bellico, Kissingen ottenne il permesso d'aprire una bisca, soppressa appena nel 1848 da Massimiliano II di Baviera; e fin dopo il 1860 durarono i famosi casini di giuoco d'Hom-burg e di Baden-Baden, teatro delle gesta del celebre spagnuolo Garcia, il quale in certi giorni puntava 60,000 franchi per volta — il quintuplo di quanto si usava allora — e, guadagnati due milioni in una stagione, li perdette un anno dopo e morì in miseria.

Altra stazione rinomata era Teplitz in Boemia, visitata già nel 1712 da Pietro il Grande. Nel settembre e nell'ottobre 1813 divenne quartier generale dei tre monarchi d'Austria, di Russia e di Prussia, i quali il 9 settembre vi firmarono il noto trattato d'alleanza; Federico Guglielmo III di Prussia vi ritornò non menodì 23 volte.

Non è mestieri ricordare, come la vita nelle stazioni balneari sia stata profondamente modificata dalle ferrovie, che permisero maggior ampiezza nella scelta dei luoghi di cura, secondo i gusti ed i bisogni individuali; contemporaneamente, lo sviluppo delle scienze fisiche influì sulla medicina, che dalla speculazione astratta volgendosi allo studio



PALAZZO LOGNAY AD AQUISGRANA, DOVE NEL 1804 ABITARONO NAPOLLONE I E GIUSEPPINA.



LA SALINA SUPERIORE A KISSINGEN, DOVE ABITAVA IL PRINCIPE DI BISMARCK.

dei fenomeni naturali, preparò il terreno alla balneologia razionale come la vediamo fiorire oggi; nè il mutamento nelle condizioni e nelle aspirazioni sociali mancò di far sentire i suoi effetti anche in questo campo, cosicchè oggi la caratteristica delle stazioni balneari s'orienta da un lato verso la gran-

diosità e lo sfruttamento industriale, dall'altro verso la filantropia nel senso di renderne facile l'uso anche alle classi meno abbienti: in questi due termini, apparentemente contrari, sta l'avvenire dei luoghi di cura.

O. U.



CARROZZA DA VIAGGIO DEL SEC. XVIII.

## NECROLOGIO.

**Stevens (Alfred).** — Per quanto l'illustre pittore belga, morto nell'ultimo scorcio dello scorso



ALFRED STEVENS.

mezzo di agosto, avesse raggiunta la grave età di ottantatré anni e si dovesse considerare come un artista finito ed un uomo che si sopravviveva dal giorno che una paralisi lo aveva inchiodato sulla seggiola a sdraio, su cui ha tristamente trascorso l'ultimo periodo di un'esistenza altravolta così brillantemente mondana e gloriosamente artistica, non è senza rammarico che si è appresa la definitiva sua scomparsa dalla scena del mondo, specie in Belgio, sua patria di origine, ed in Francia, sua adorata patria d'adozione.

Nato a Bruxelles nel 1823, iniziato all'arte dal Navez, di cui è noto il severo neo-classicismo davidiano, fu a Parigi che Alfred Stevens, dopo un primo mediocre tentativo di pittura di scenografico carattere romanticamente storico, doveva affermare l'individuale sua originalità estetica col ritrarre, sotto i più diversi aspetti e nei più diversi momenti, la Parigi dei tempi suoi.

Con le piacevoli e caratteristiche sue scene di vita mondana di così nervoso modernismo di visione, di così raffinata eleganza di disegno e di così saporosa seduzione di colore, egli seppe ben presto conquistarsi una fama mondiale e fu, insieme col musicista Offenbach, col romanziere Feuillet e coi parodisti Meilhac ed Halévy, uno dei maggiori trionfatori dell'arte graziosa e scettica del Secondo Impero francese.

E', quindi, molto probabile che ai suoi quadri, così rappresentativi di un dato periodo sociale e di un particolare tipico aspetto di muliebrità, fra i quali piaciemi di qui rammentare *La lettre de faire-part*, *La femme au chien*, *Retour du bal*, *La visite*, *L'atelier*, *La femme en jeune*, *Le dernier jour de*

*veuvage*, *Tous les bonh urs*, *La femme au bouquet*, *Jeune mère*, *L'Inde à Paris*, *Le masque japonais* e *Le Sphinx parisien*, gli storici dell'avvenire domanderanno parecchi particolari di vita intima e forse anche la spiegazione di alcuni problemi psicologici di un'epoca, insieme fastosa e torbida, la quale, mentre sembrava l'affermazione magnifica della supremazia mondiale di un popolo, gli preparava invece un'era oltremodo tragica di sconfitte e di rivolte.

**Gignous (Eugenio).** — Con questo pittore, spentosi serenamente la sera del 30 agosto, dopo lunga e penosa malattia, a Stresa, dove era nato nel 1850 e dove viveva con la famiglia, scomparire, se non uno dei più forti e più significativi campioni dell'odierna scuola lombarda di paesaggio, certo uno di coloro che, in tutta una serie gradevolmente amabile di scene primaverili ed autunnali di campagne e di lago, seppero, malgrado la monotonia dei soggetti, sedurre gli sguardi dei frequentatori delle mostre italiane d'arte dell'ultimo ventennio con una spontaneità di pennellata e con una giuliva freschezza di visione, le quali spiegano le molte medaglie ottenute dal Gignous in patria ed all'estero e perchè il favore del pubblico e della critica gli si serbasse, pur senza escandescenze entusiastiche, costante durante tutta la sua carriera, troncata, ancora immaturamente, dalla falce inesorabile della morte.



EUGENIO GIGNOUS

**Giacosa (Giuseppe).** — Per quanto i parenti, gli amici e gl'innumerabili estimatori, che egli possedeva in tutta l'Italia, lo sapessero già da parecchi mesi irrimediabilmente condannato da una di quelle malattie di cuore che non perdonano, la notizia della

di Giuseppe Giacosa, avvenuta, la mattina del 2 settembre, a Parella in quel d'Ivrea, ha prodotta in noi un'impressione di dolore angoscioso, in cui il rimpianto per il letterato insigne si unisce quello per l'uomo squisitamente affabile, vivamente simpatico e di una bontà spontanea, schietta e profonda.

Figlio di un magistrato illustre, il quale si esercitava nelle ore di riposo, non senza una certa bravura, nella versificazione, e di una dama intelligente ed affabile, che gli sopravvive, Giuseppe Giacosa, nato cinquantanove anni fa, a Parella, nella medesima casa avita che accolse, giorni fa, il suo ultimo respiro, si sentì ben presto attratto, pure studiando legge per compiacere al padre suo nell'Università di Torino, verso le lettere e specie verso il teatro.

Sulla scena si provò la prima volta con un atto in versi martelliani, *La partita a scacchi*, di squisita delicatezza poetica, malgrado la fin troppo leziosa sua artificiosità: il successo fu straordinariamente vittorioso ed egli divenne celebre dall'oggi all'indomani. Dello stesso genere e di pari fortuna teatrale, ad onta che non ne possedessero la soave e sottile grazia sentimentale, la quale non veniva compensata abbastanza dalla ricerca di una maggiore energia drammatica, sono *Il trionfo d'amore*, *Il fratello d'armi* ed *Il Conte Rosso*, che a poco per volta, per un naturale cangiamento di gusto del pubblico, dagli attori di professione dovevano essere lasciati ai filodrammatici.

Dal Medio-Evo di manierata piacevolezza il Giacosa passava, con *La tardi ravveduta*, con *Gli acquazzoni in montagna* e specie col *Marito amante della moglie*, alla commedia di gaio ed un po' futile carattere goldoniano e, infine, raggiunta la piena maturità del suo talento, affrontava, con piena coscienza artistica e con non comune ardimento, il dramma moderno, che doveva farne il campione più valido,

più serio e più personale dell'odierno risveglio del teatro italiano di prosa.

A questa sua terza maniera più robusta ed originale, a cui negli ultimi quattro lustri mantennesi fedele, salvo nella *Dame de Challant* scritta per in-



GIUSEPPE GIACOSA.

carico di Sarah Bernhardt, appartengono *Resa a discrezione*, *Diritti dell'anima*, *Come le foglie*, *Il più forte* e sopra tutto *Tristi amori*, che, malgrado l'accoglienza ostile della prima sera, viene a buon diritto considerato come il suo capolavoro teatrale, mentre tutte le doti sue di prosatore limpido ed elegante si affermano in ispecie in *Novelle e paesi valdostani*.  
V. P.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Prevati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Prevati.

### Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



### Nocera-Umbra

ACQUA

MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

### Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 28.614.825



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

### CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.





GALILEO CHINI :

IL RITORNO VITTORIOSO DEGLI ARTEFICI.



# EMPORIUM

VOL. XXIV

OTTOBRE 1906

N. 142

## L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI MILANO : LA SEZIONE ITALIANA.

I.



ISTRUTTA completamente dal fuoco, all'alba del 3 di agosto, la sezione d'arte decorativa è risorta, dopo circa quaranta giorni di lavoro febbrile, in dimensioni minori, ma con una distribuzione razionale degli spazi e con un aspetto di piacevolezza, che mancavano affatto alla precedente.

E' stata, senza dubbio, una prova di risoluta volontà e di energia pratica, che onora non soltanto Milano ma l'Italia tutta, giacchè è innegabile che il merito maggiore di tale risurrezione sia da attribuirsi agli espositori d'ogni provincia del nostro paese, i quali, senza lamentezze e senza recriminazioni per le gravissime perdite materiali e morali subite, senza esitazioni, che sarebbero state più che giustificate, e senza mettere alcuna condizione al nuovo concorso, hanno risposto quasi tutti, con nobile slancio, all'appello fatto loro, secondo l'esempio comasco di qualche anno fa, all'indomani stesso dell'incendio.

Il nuovo edificio, in cui trovansi raccolti gli espositori italiani ed ungheresi, affratellati dalla comune sventura, appare abbastanza grade-

vole all'occhio di chi lo contempi nel complesso senza soffermarsi con eccessiva ed inopportuna severità su alcune disuguaglianze costruttive ed alcune dissonanze ornamentali. Esso, infatti, per merito in ispecie di quel disinvolto, sollecito ed abile,



GALILEO CHINI — PANNELLO CENTRALE DEL TRITTICO DECORATIVO.

se non molto originalmente personale, ideatore e costruttore di edifici che è il giovane architetto Orsino Bongi, si presenta, nei vari corpi in legno, ferro e mattoni che lo compongono, con sagome di snella eleganza, a cui la policromia aggiunge uno spiccato carattere di gioconda e seducente leggiadria.

fino dai primi giorni un complesso di padiglioni graziosi e vivaci.

Il favore, con cui è stata quasi universalmente accolta la figurata policromia esterna ed interna degli edifici della rinnovata mostra d'arte decorativa italiana, è dovuto sopra tutto alla fantasiosa e garbata genialità di due giovani e valenti pittori:



GALILEO CHINI — LA FURIA DEVASTATRICE DEL FUOCO.

Se piuttosto che erigere edifici di un bianco sporco, ostentanti, malgrado lo stucco e l'incannucciato, mercè cui quasi per intero furono fabbricati, golfe pretese di solennità, che dalla mordacità di un illustre architetto e restauratore lombardo ha fatto definire l'esposizione del Parco « un cimitero monumentale in gesso imbandierato », si fosse ricorso per l'attuale esposizione milanese, seguendo l'esempio di Parigi nel 1900 e di Torino nel 1902, alla policromia, così adatta a costruzioni di breve durata, si sarebbe avuto

Galileo Chini di Volterra e Marcello Dudovich di Trieste.

Invitato, ai primi di settembre, a decorare la grande sala d'onore del nuovo padiglione, il Chini venne subito a Milano e dette una prova stupefacente del suo fervore inventivo e della agile e sicura sua facilità di lavoro, eseguendo in soli tre giorni la vasta composizione divisa in tre comparti, che ammirasi adesso al disopra del grandioso ingresso della sezione ungherese e che rappresenta, nei pannelli laterali, la furia devastatrice del fuoco

ed il ritorno lieto, calmo e vittorioso di coloro che ne furono vittime e, nel pannello centrale, che non mi soddisfa appieno come gli altri due, di cui non possiede certo nè la grazia inventiva nè la forza cromatica, l'aurea statua d'una deità pagana

namentazione leggiera e squisitamente delicata per disegno e per colori di un salotto della Fabbrica italiana di mobili.

In quanto a Marcello Dondovich, egli, tentando per la prima volta ed in tempo limitatissimo una



EUGENIO QUARTI — SALOTTINO.

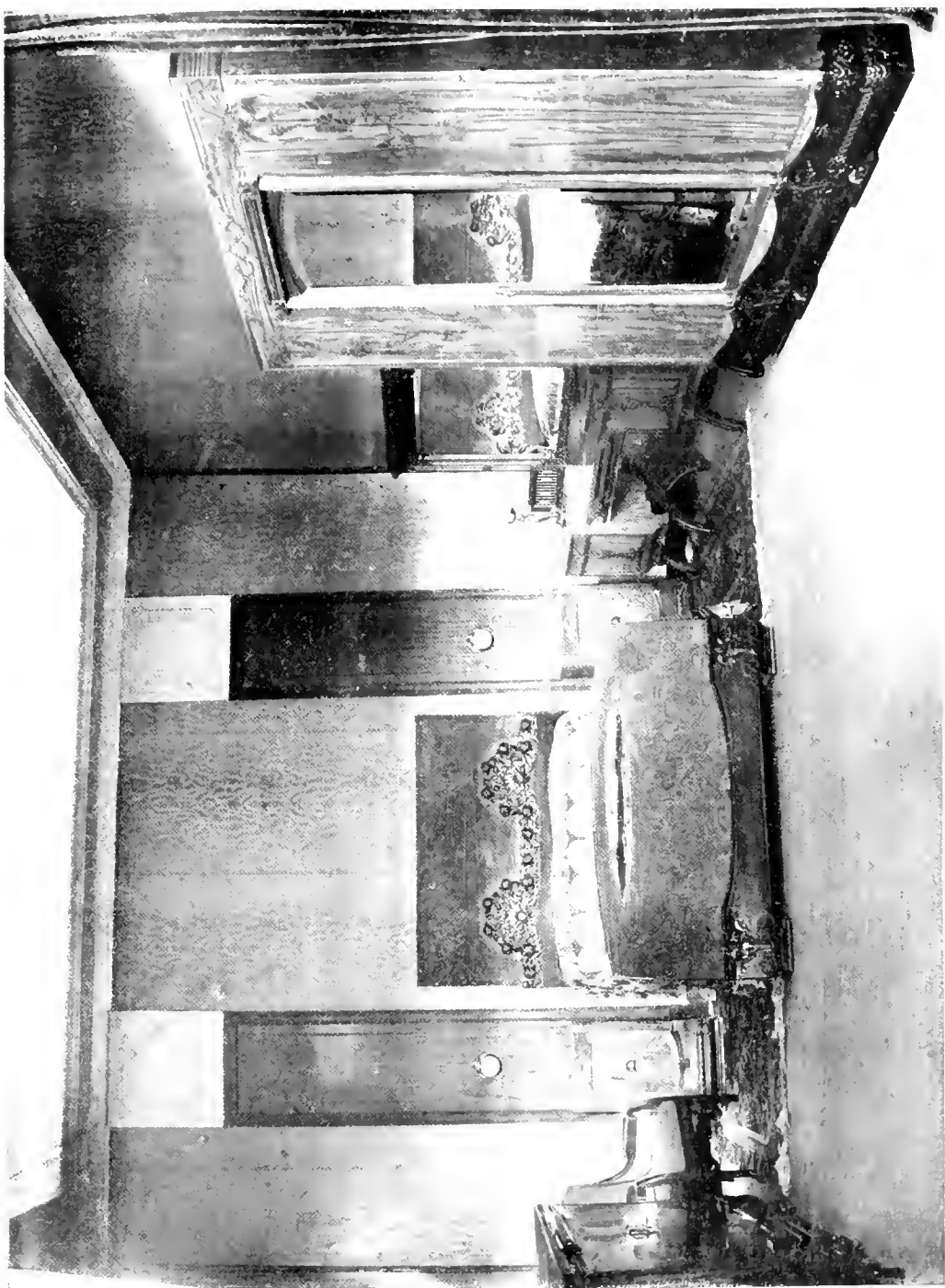
di quello stecchito e poco simpatico neo-ellenismo, a cui, tratto tratto, amano ricorrere Franz Stück e qualche altro dei secessionisti monachesi.

Con pari rapidità e con pari buon gusto, il Chini ha eseguito o fatto eseguire sotto l'immediata sua direzione la vaghissima ed originale decorazione a tinte vivaci ed a graziosi rabeschi del soffitto e delle pareti della già nominata sala d'onore e l'or-

vasta decorazione per edificio pubblico, ha riconfermato in modo vittorioso tutte le pregevoli doti, che, già da parecchi anni, i buongustai vanno ammirando nella gaia, elegante e feconda sua produzione cartellonistica. Le due schiere di artigiani laboriosi e di donnine civettinole, che egli ha raffigurato nella parte bassa dei due grandi piloni dell'ingresso principale del padiglione dell'arte



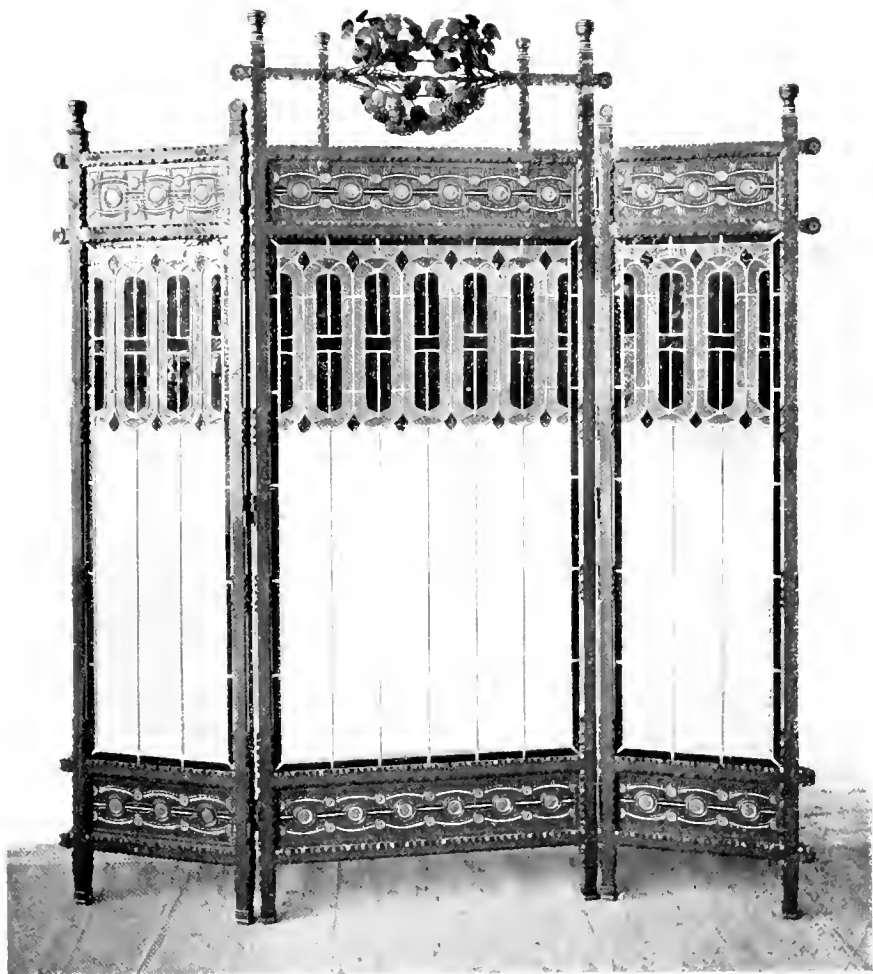
EUGENIO QUARTI — SALA DA PRANZO.



FUGLIO QUARTI -- CAMERA DA LETTIO.



VITTORIO DUCROT :  
CREDENZA SU DISEGNO  
DI ERNESTO BASILE.



VITTORIO DUCROT :  
PARAVENTO SU DISEGNO  
DI ERNESTO BASILE.



decorativa italiana, sono composti con armoniosa leggiadria modernista, con disegno sommario ma abbastanza fermo e sicuro e con una vivacità piacente di colori, che seducono di primo acchito lo sguardo, pure sorprendendo forse coloro, i quali, prigionieri tuttora dei pregiudizi accademici, non riescono a persuadersi che un artista possa chie-

cantile, di sfrontato cattivo gusto o di pedissequa imitazione dell'arte antica ha trovato posto in essa, un po' per l'indulgenza eccessiva dei giurati masopra tutto per la deformazione peccaminosa che il comitato direttivo ha permesso che grette ragioni opportunistiche infliggessero al nobile e sagace programma primitivo, modellato su quello della mo-



VITTORIO DUCROT — TAVOLA DA PRANZO SU DISEGNO DI ERNESTO BASILE.

dere l'ispirazione di una pittura decorativa alla vita che quotidianamente si agita a noi d'intorno piuttosto che all'usato ed abusato armamentario delle allegorie mitologiche.

\*  
\* \*

Io non intendo punto fare, nelle pagine di questo mio articolo, una rassegna particolareggiata e minuta di quanto è stato esposto dagli italiani nella prima e poi nella seconda mostra d'arte decorativa. Troppa roba di carattere volgarmente mer-

stra torinese del 1902, perchè valga la pena di attristarsi soffermandosi su tutto. Ma anche opere d'arte industriale non prive di pregio io sarò obbligato a trascurare per ragioni di spazio, limitando le mie indagini e le mie osservazioni esclusivamente alla produzione di quegli artefici, che, alla più o meno spiccata eccellenza della fattura uniscono un evidente carattere di modernità, un'originalità abbastanza personale ed anche, il più delle volte, un senso misurato ed acuto di praticità.

Così dei mobili, pure riconoscendo che quelli

del Monti si raccomandano per una svelta e sobria eleganza, quelli di Grazioli e Gandenzi, malgrado l'incertezza fra il nuovo ed il vecchio, per grazia ornamentale, armonia di sagome ed esperta abilità di tecnica, quelli di Cutler e Girard per la sapiente pazienza con cui è intagliato il legno e per la classica nobiltà della forma, e quelli dise-

di studiare assai bene le due tendenze opposte verso la mobilia di lusso e verso la mobilia semplice.

Il principe della mobilia di lusso è attualmente in Italia, senza contrasto, Eugenio Quarti, per la cui sapienza costruttiva di ebanista e per la cui raffinatezza squisita d'intarsiatore io ho, nell'*Em-*



VITTORIO DUCROT — SEDIA A SDRAIO SU DISEGNO DI ERNESTO BASILE.

gnati dal Sommaruga, dal Brunnelli e dai fratelli Siccheroli ed eseguiti dalla Fabbrica italiana di mobili per una ricerca lodevole, benchè più di una volta incerta e di non sufficiente originalità, del nuovo, io non voglio e non posso discorrere un po' a lungo che di quelli del Quarti e del Ducrot, i quali non soltanto sono, a parer mio, i due più originali, abili e significativi fabbricanti di mobili che possiega oggidì l'Italia, ma, nella loro dissomiglianza oltremodo accentuata di aspirazioni artistiche e di applicazioni pratiche, ci permettono

*porium*, espresso la mia viva e schietta ammirazione anche prima che essa fosse riconosciuta e sanzionata, con un gran-premio, dalla giuria dell'esposizione mondiale di Parigi del 1900.

Eugenio Quarti si è preoccupato sempre — e non è certo questo uno dei meriti suoi minori — di fare in modo che ogni mobile uscito dalle sue mani presentasse un carattere affatto moderno in pieno accordo però con le tendenze estetiche della nostra razza. Egli, infatti, fin dal primo momento, ha compreso che la semplicità, spesso stecchita,

degli anglo-sassoni non può essere gustata che a metà dai latini e che le predilezioni di costoro sono per certa leggiadria esteriore, la quale formar deve la gioia delle loro pupille, invaglite delle linee eleganti, delle tinte gaie e dei delicati lavori d'intaglio e di tarsia. Ed ha inoltre compreso che i latini hanno bisogno, anche nei mobili, di un'apparenza di solidità e di un'armonia di proporzioni architettoniche.

d'India ed in ispecie alla camera da letto in un bel cedro d'un giallino aureo ed in noce di torchio di una gustosa tinta marrone, giacchè essa, a mio giudizio, per bellezza complessiva, per originalità di equilibrata costruzione, per la cura amorosa impiegata nell'illeggiadrire ogni più minuto particolare, senza cader mai però nel lezioso, nonchè per l'eccellenza tecnica, rappresenta il migliore fra tutti gli arredamenti esposti tanto nella sezione italiana



VITTORIO DUCROT — SEDIA, TAVOLINETTO E POLTRONCINA DA SALOTTO SU DISEGNO DI ERNESTO BASILE.

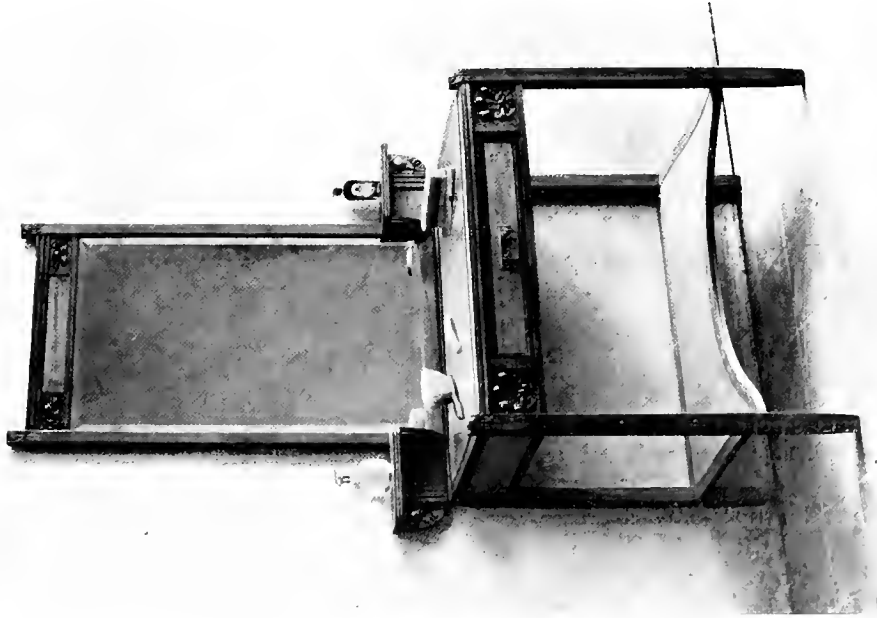
Guardate un po' i suoi letti, i suoi armadi, le sue credenze, le sue tavole, i suoi divani, le sue seggiole e non potrete non rimanere gradevolmente colpiti dalla solidità del complesso, dall'eleganza delle linee e dalla vaghezza delle superfici.

Dei quattro arredamenti completi, esposti dal Quarti, pure apprezzando la grazia preziosa d'insieme e le raffinate squisitezze di particolari della camera da letto in acero grigio, intarsiato d'amaranto rosso-cupo, e del salottino in acero grigio, decorato da un amabile pannello di Luigi Conconi, le mie maggiori simpatie e le mie maggiori ammirazioni rivolgonsi alla sala da pranzo in noce

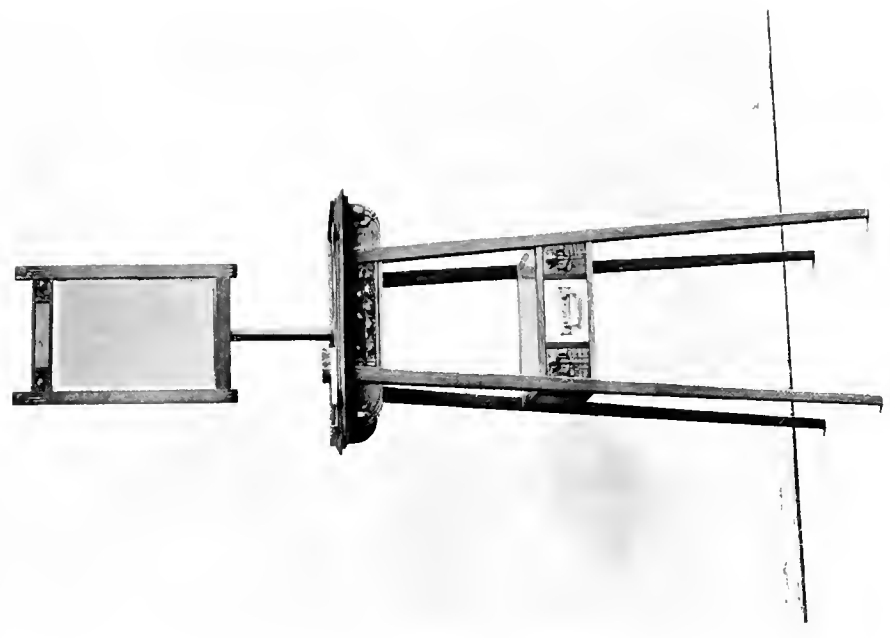
quanto nelle sezioni straniere.

\*  
\*  
\*

La ricerca della semplicità, questo importante problema dell'arte applicata all'industria, che agita e tormenta tanti cervelli d'artefici odierni, in nessun ramo di essa dovrebbe manifestarsi più insistente e laboriosa che nella mobilia, la quale, indispensabile a tutti, potrebbe apportare una nota gradita d'arte così nell'appartamento fastoso del ricco signore come nell'alloggio modesto del professionista, dell'impiegato o del piccolo commerciante ed anche in quello più umile dell'artigiano.



TOILETTA PER SIGNORA SU DISEGNO DI E. BASILE.

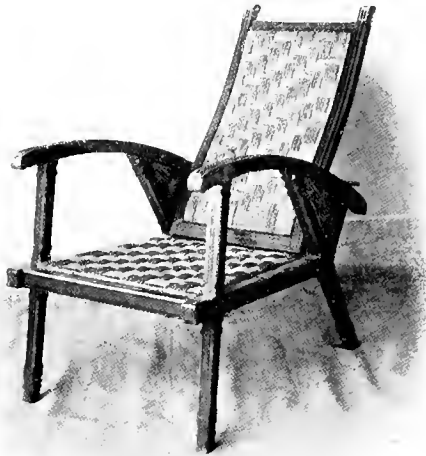


TOILETTA DA UOMO SU DISEGNO DI E. BASILE.

VITTORIO DUCROT :

Se la mobilia per casa d'operai, presentata, in seguito ad un concorso, dalla Società dell'Umanitaria, non parmi che, malgrado più di un pregio, presenti i caratteri di praticità, di solidità e di tipica piacevolezza popolare che da essa si avrebbe il diritto di pretendere, invece due arredamenti per case borghesi del tutto ben riusciti, sia per la decorosa e gaia semplicità dell'insieme, sia per la costruzione accorta dei singoli mobili robusti e graziosi per sagoma e per sobria decorazione scolpita,

bili delle due gradevolissime e praticissime stanze del Ducrot, richieggono un'eccellenza minuziosa, abile e paziente di fattura davvero eccezionale, giacchè in essi ogni piccolo difetto di proporzione, ogni piccola trascuraggine di fattura salta subito agli occhi e sciupa l'efficacia artistica dell'insieme. D'altra parte, il trovare l'accordo armonioso di poche linee e di poche tinte, disponendo soltanto di una o di due materie, riesce non poco difficile e richiede talvolta dall'artefice maggior tempo, mag-



VITTORIO DUCROT — POLTRONA DA VESTIBOLO DI GIARDINO SU DISEGNO DI E. BASILE.

sia pel prezzo abbastanza discreto, perchè superante per ciascun complesso di poco le mille lire, sono quelli per una camera da letto in quercia ed acero e per una stanza da pranzo soltanto in quercia, mandati a Milano, lo scorso maggio, da Vittorio Ducrot di Palermo e poi riprodotti fedelmente una seconda volta pel nuovo padiglione dell'arte decorativa.

Di questo vittorioso risultato ottenuto dal Ducrot non possono astenersi dal fargli lode grandissima tutti coloro che sanno come, nel campo dell'arte industriale, il fare semplice per riuscire ad essere economici presenti enormi difficoltà.

Innanzitutto, gli oggetti semplici di linee e di colorazione sobria, come sono precisamente i mo-

giore elaborazione cerebrale e maggiore sagacia inventiva di allorché egli non è costretto dall'impegno di riuscire semplice a rimanersene dentro certi assai ristretti limiti d'ideazione e di esecuzione.

Se la bella, sobria ed equilibrata snellezza, che costituisce il singolare pregio della maggior parte dei mobili che escono dalla reputata fabbrica palermitana, va attribuito principalmente all'architetto Ernesto Basile, ne va subito dopo fatto merito a Vittorio Ducrot, il fedele ed intelligente interprete di ciò che, nell'assiduo fervore della sua immaginazione inventiva, il Basile crea e rapidamente ma sicuramente schizza sulla carta.

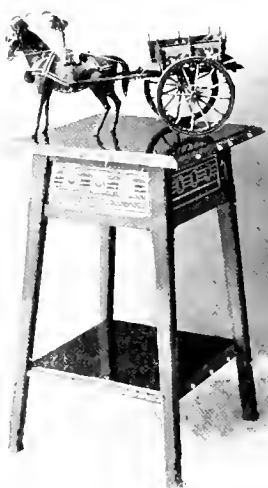
Oltre le due stanze di vaga semplicità, da me or

ora segnalate, il Ducrot ha esposto a Milano tutto un gruppo di mobili di tipo inglese in mogano intarsiato, pregevoli per signorile delicatezza d'aspetto e per fattura irreprensibile, e l'arredamento da veranda di casa di campagna di un'originalità oltremodo savorosa nella decorazione vivacemente cromatica che al Basile è stata suggerita dai così caratteristici carretti figurati della Sicilia.

Gli arredamenti di altre due stanze di fastosa

opulenza, una camera da letto ed un salotto, in cui l'ornamentazione dorata di settecentesco stile francese era applicata con intelligente libertà d'interpretazione e con squisito buon gusto, stavano a provare nella prima mostra del Ducrot, distrutta dal fuoco, che nelle sue officine si sanno eseguire, con perizia non comune, non soltanto i mobili semplici ed economici, ma anche i mobili di lusso.

VITTORIO PICA.



VITTORIO DUCROT — TAVOLINETTO SU DISEGNO DI E. BASILE.

## LETTERATI CONTEMPORANEI: JULES RENARD.



notevole come gli scrittori che studiano veramente la vita qual'è, ce la dipingano sempre penosa e scoraggiante od almeno tale a noi appaia, in confronto dell'altra letteratura, convenzionale, nella quale tutto è deformato. I moralisti sono, per la maggior parte, pessimisti, perchè generalizzano le loro personali osservazioni e i loro disinganni e non se ne servono che per disporre gradatamente la preconcepita loro tesi, che la vita è brutta. No: la vita non è nè bella nè brutta; essa è la vita senza qualificativi: esistono soltanto degli esseri che sono felici ed altri che sono infelici, ed anzi la gioia e il dolore si trovano sì strettamente uniti l'una all'altro, che è difficile separarli. Da un certo essere molto impressionabile, una data sensazione, gradevole per un altro, sarà sentita dolorosamente. È questione di grado di sensibilità e si può dire che gli esseri più intelligenti sono quelli che maggiormente soffrono, perchè meglio comprendono e sentono di più. Ma in simile constatazione della propria sofferenza c'è la gioia di comprenderla ed è una tale coscienza quella che salva *Poil de Carotte*, povero fanciullo incompreso e martirizzato così fisicamente come moralmente. Egli è solo al mondo tra una madre che lo detesta e un padre indifferente, che disdegna di conoscere la piccola anima, nullameno spontaneamente affettuosa, del proprio figliuolo. *Poil de Carotte*, sempre respinto, sempre maltrattato, si riconcentra in sè, parla con sè stesso e cela le proprie sofferenze sotto la maschera di una specie di spavalderia. Egli comprime il proprio cuore e fa il prode, lo scettico, perchè non vuol essere compianto, perchè ha la sua dignità. Se, per cattiveria, la signora Lepic, sua madre, gli vieta d'andare a caccia col padre, dicendogli: « A te non interessava punto una partita di caccia », *Poil de Carotte* risponde: « Non me ne importava affatto ». E, a suo padre che viene per prenderlo: « In fede mia, papà, ho cambiato idea ». « Strano ragazzo che tu sei », osserva il signor

Lepic. E nessuno si accorge che quello strano ragazzo soffre già al pari di un uomo e pensa a suicidarsi. Ma un giorno s'aggravano sul suo cuore tante amarezze, ch'egli osa, finalmente, confidarle a suo padre ed è una delle più belle situazioni drammatiche che io mi conosca.

— Babbo, io voglio lasciare questa casa... perchè non amo più mia madre.

— E da quando in qua? — domanda il signor Lepic.

— Da quando la conosco a fondo. Ti prego, babbo, d'indicarmi un mezzo per separarmi da lei.

Ed esclama, quasi parlando tra sè: « Vi sono fanciulli tanto infelici che si uccidono ».

Ma il signor Lepic comprende, è commosso, ed egli, che per tanti anni era rimasto silenzioso, parla finalmente e si confida al figliuolo:

— Ed io — dic'egli, alludendo alla moglie — credi, dunque, tu che io l'ami?

*Poil de Carotte* si sente protetto, è felice ed espone, quindi, molto schiettamente l'avviso suo personale, su la famiglia. Che parlantina! Che strani argomenti!

— Sai tu — soggiunge poi — come io la definisco, la famiglia? L'unione forzata, sotto il medesimo tetto, di alcune persone che, tra loro, non si possono soffrire.

*Poil de Carotte* è un profondo filosofo; egli ha compreso di buon'ora che le unioni felici sono così rare che non s'incontrano mai se non nei romanzi. Due esseri sono accoppiati; essi si fanno mutuamente soffrire; ma nè l'uno nè l'altro sono di ciò responsabili. Tale la morale di questa storia: la quasi assoluta irresponsabilità degli esseri.

\*  
\*\*

Questo è ciò che caratterizza l'ingegno di Jules Renard, l'autore di questo capolavoro di una ironia dolorosa, ch'egli non giudica punto, ma solamente espone i fatti da cui si svolga una psicologia molto sottile e molto dolorosa. *Poil de Carotte*, egli lo confessa, è un poco la sua storia, storia, d'altronde,



che non si può inventare e Jules Renard non descrive che ciò che ha visto e sentito, e le sue osservazioni, come il suo ingegno, nulla devono ad alcuno. Basta leggerla, per comprendere che l'opera sua contiene una visione affatto speciale del mondo e che quanto egli ha visto nessuno seppe vederlo com'egli lo ha veduto: i suoi schizzi hanno la nitidezza d'un tratto di penna; hanno pure, talvolta, l'esagerazione della caricatura. Le sue metafore sono belle trovate, che appartengono a lui solo: si dice: è del Renard; sì, sono firmate come un quadro d'autore. Il maggior pregio del suo stile consiste nella chiarezza, nella precisione, che sintetizzano le descrizioni, gli stati d'animo, in una frase concisa, in una parola, se fosse possibile. Laddove altri scrittori impiegherebbero lunghe pagine per tradurre il loro pensiero, Jules Renard trova l'immagine necessaria, la metafora che accoppia sì intimamente due idee, due immagini, in modo che l'una serve di spiegazione all'altra. Egli stesso, d'altronde, s'è molto giustamente chiamato: « cacciatore d'immagini ». « Gli occhi, dice egli, servono di reti nelle quali le immagini vengono ad accalpiarsi da sè ». Alla sera, il cacciatore le raccoglie: esse sono tuttora vive, ma bisogna citarle. La prosa di Jules Renard ha maggior precisione dei versi e se occorresse a tal riguardo, trovare assolutamente un maestro alla sua originalità, converrebbe nominare Flaubert, il Flaubert di *Bouvard et Pécuchet*, ma con un'arte più spontanea, più impulsiva, meno ricercata. Jules Renard, come il Flaubert, sa mostrare le ridicolaggini dei suoi personaggi, ammantandole sotto apparenze di dignità ed anche di reale sofferenza. La signora Vernet di *L'Écorniflour* (Lo Scroccone) è una sorella di *Madame Bovary*. Jules Renard l'ha capito egli stesso, poichè fa dire al suo giovine protagonista, Henri, il poeta, alla signora Vernet: « Madame Bovary è la storia di una signora, che è un poco come voi: ella non sa ciò che si voglia e finisce per morirne ».

Ma ecco alcune immagini colte nelle *Histoires naturelles*: esse faranno comprendere, meglio che molte parole, lo speciale talento di Jules Renard e ispireranno in coloro che ancora non lo conoscono il desiderio di conoscere l'opera sua, che è unica nella letteratura:

*Les hirondelles*: « Esse tracciano una linea retta, vi mettono una virgola in fine e, rapidamente, vanno a capo ».

*Le cygne* « che non ha fame se non delle nubi

bambagiose, che vede nascere, muoversi e perdersi nell'acqua... Ma ogni volta che vi s'immerge, scava col becco la melma nutriente e ne riporta un verme... E ingrassa come un'oca ».

*Les grenouilles* « che posano a guisa di ferma-



CARICATURA DI JULES RENARD (DALLA COPERTINA DI « POIL DE CAROTTE »).

carte di bronzo su le larghe foglie delle ninfee ».

E *les chauves-souris*: « Figli della notte, essi non detestano che i lumi e, con lo strisciamento dei loro piccoli scialli funerei, cercano lumi da spegnere ».

E qui, fermiamoci. Nelle *Bucoliques*, in *Coq et*

*grues, La lanterne sourde, Le vigneron 'dans sa vigne*, si troverebbero ancora altre immagini inattese, ma sempre esatte ed accertabili. Per rendersene conto, bisogna aver vissuto in campagna e studiato gli effetti delle luci su gli uomini e su le cose, ed allora ci si persuade che Jules Renard è un poeta lirico velato d'ironia, il quale non vuol mostrare la propria commozione.

Ma in nessuna opera, forse, si troverà una simile resurrezione delle ore d'infanzia, della primissima infanzia. Nella vita, si rimane un po' sempre il fanciullo che già si fu e il mondo resta esso pure un po' sempre per gli uomini ciò ch'essi lo conobbero tra i cinque e i dieci anni.

\* \*

Sotto il punto di vista psicologico, *L'Ecornifleur* è indubbiamente l'opera più ragguardevole di Jules Renard. Se gli uomini analizzassero sè stessi con la medesima sincerità che usano verso *L'Ecornifleur*, si riconoscerebbero un po' simili a lui: ma facoltà superiore dell'uomo è di potersi considerare diverso da ciò ch'egli è in realtà, soltanto gli esseri privilegiati e dotati di senso critico sanno giudicare sè stessi in pari tempo che agiscono e non prestare alle loro azioni moventi immaginari. I due buoni borghesi, presso i quali il giovane poeta dell'*Ecornifleur* adempie al proprio ufficio di parassita, sono afflitti da quella malattia che Jules de Gaultier ha chiamato: il *bovrismo*. La signora Vernet è una borghese pretensionosa, ignorante e poetica, che ha diviso le cose della vita in due parti: ciò che è poetico e ciò che non lo è. Ella crede all'amore, secondo i romanzi, si dibatte tra la propria onestà e la propria curiosità sentimentale e finisce, come Emma Bovary, per restar vittima della propria immaginazione. Sì; ella s'immagina d'essere innamorata del giovane poeta e soffre per davvero fisicamente. Ed è curiosissima una tale suggestione d'una idea sopra un temperamento. *L'Ecornifleur* assiste a que' turbamenti sentimentali più come spettatore che non come attore; egli non perde alcuna frase ridicola, alcun gesto romantico della sua bella e, nel frattempo, pensa al romanzo che poi scriverà. Egli scrive: « Io la bacio su la fronte, sugli occhi, come se adempiessi un compito: nel tempo stesso, potrei fare i miei conti. »

Parassita della mensa e dell'alcova, *L'Ecornifleur* inganna tutti, anche la sua bella, violando, una sera di giorno festivo, la giovane nipote de' suoi

ospiti. Ed è ciò che guasta ogni cosa: il parassita se ne va, lasciando dietro di sè un brav'uomo, il signor Vernet, che lo rimpiange; un'amica, la signora Vernet, col cuore per sempre insanguinato (e sta bene che le donne abbiano nel cuore un angolo rinfrescante dove raccogliersi lunge dai loro mariti) e Margherita, una giovinetta, tutta sconvolta e perduta.

Questo romanzo è di una grande sottigliezza psicologica, tutte le sfumature dell'anima vi sono studiate. *L'Ecornifleur*, nel suo amore, o, piuttosto, nella sua prima bramosia della signora Vernet, è più sincero che non voglia apparirlo; ma perchè quella donna non si abbandona semplicemente, senza voler dare, col proprio corpo, anche il mistero e l'inquietudine della propria anima borghese? Perchè profferire grandi frasi, evocare il ricordo di amanti celebri, quando non si tratta che di lieve cosa: la momentanea fusione d'un uomo e di una donna, per lo sbocciare di un effimero fiore? Ma le donne hanno bisogno di misticismo; vogliono elevarsi al disopra di sè medesime e rinvenire nell'amore l'oblio del loro essere reale. E non sogghigniamo dei sentimentali patimenti della signora Vernet: s'ella si dice incompresa, ciò è un po' vero, ad un tempo, e un po' ridicolo; ma, se ci considerassimo nei nostri dolori, potremmo anche sogghignare di noi stessi. È una tale miscela di schiettezza e d'ironia che forma il fascino di questo romanzo un po' triste. Si sorride e si è commossi, come in quella scena, nella quale *L'Ecornifleur*, poeta, in una sera d'inverno, declama i propri versi ai coniugi Vernet. Egli vorrebbe ridere della propria commozione, ma confessa: « Ero sincero e i signori Vernet non ridevano punto di me ».

\* \*

Ed eccoci a due piccoli lavori teatrali d'una squisita finezza d'analisi:

*Le pain de ménage*, lavoro di cesello alla Musset, con maggior concisione e, certamente, una più grande valentia nella condotta dell'azione. Il Musset scrive per teatro per esser letto; Jules Renard, invece, per essere rappresentato.

Pietro e Marta si confidano a vicenda d'essere felici ciascuno nella rispettiva famiglia, nullameno l'abitudine ha fatto di tale felicità una gioia un po' pallida e scevra dell'imprevisto. Ed ecco che si accostano l'uno all'altra, vagheggiano un piccolo sogno, una sosta o tregua nelle quotidiane affezioni

del focolare domestico. « Si affiggerebbe all'uscio di casa: *riposo all'interno* e si andrebbe a fare una gita... che durerebbe?... »

Ma il ritorno! Converrebbe pur ritornare, riprendere la vita e le gioie di tutti i giorni... No, non partiranno, continueranno a mangiare il loro pane casalingo, e rimarranno sempre, l'uno per l'altra, il mistero, l'ignoto, il rifugio: le più belle donne e i più bei fiori sono, forse, quelli che non si sono mai colti e aspirati che in sogno.

In questo lavoro, trovo una osservazione giustissima e d'una grande verità psicologica. Marta dice: « Gli uomini incessantemente in agguato non si avvicinano però mai se loro non si fa segno. Io non faccio segno: ecco il mio segreto! »

*Le plaisir de rompre* costituisce una situazione quasi volgare a forza d'esser vera. La vita è una serie di separazioni e di distacchi. S'incontra una donna, la si ama, le si giura di amarla per sempre; ma il tempo e le necessità del vivere fanno sì che si sciolgono del pari e i giuramenti e le mani. Bisogna dividersi ed è uno strazio, almeno per uno dei due. Qui, invece, il dividersi è un piacere, poichè ciascuno dei due può farla finita: Maurizio sposa una giovine ereditiera e Bianca un signore già

maturo, il signor Guizeau (all'età sua non si ha più di nome proprio). La fanno tutti finita. « Tre persone la finiscono d'un sol colpo. E' una catastrofe ».

Jules Renard ha le doti necessarie pel teatro: egli sa concentrare e regolare l'interesse delle sue piccole produzioni, senza avvenimenti esteriori. Si può dire che l'azione risieda nell'anima dei personaggi. E' uno stato d'anima che si svolge. In una parola: è un teatro psicologico, il solo vero.

E' curiosissimo il notare il partito che, sotto il punto di vista del teatro, l'autore ha saputo trarre dal suo romanzo: *Poil de Carotte*. Il romanzo è una serie di piccoli quadri senza legame logico: sono, piuttosto che un romanzo composto, ore ed atti della vita di Poil de Carotte. Nella produzione, il carattere è sintetico, unificato: è un'opera composta.

Si può fare la stessa osservazione per *Monsieur l'urnet*, che è *l'Ecornifleur* adattato alla scena. D'altronde, alcune delle opere di Jules Renard non furono, dappprincipio, che abbozzi affrettati, che egli rivede e corregge continuamente e per farne delle opere definitive.

JEAN DE GOURMONT.

*Histoire Naturelle*  
*Le caillou*  
*s'accut-guare sur le sillon.*  
*Jules Renard*

AUTOGRATO DI JULES RENARD



MONTATURE DI PORTA-TABACCO IN METALLO CESELLATO.

## L'ARTE DELL'ESTREMO ORIENTE AL MUSEO CHIOSSONE.



SCATOLETTA IN LACCA CON FIGURE IN RILIEVO.

### III.

#### LACCHE, AVORI, CERAMICHE E RICAMI.

**U**N ramo d'industria artistica che ha avuto in Giappone uno sviluppo straordinario e che ha prodotto opere di spiccata e gustosa bellezza è quello delle lacche. Esse hanno preso questo nome da certa vernice gommosa, estratta dal tronco della *Rhus vernicifera*, mercè la quale rivestonsi gli oggetti di una copertura d'un luccore quasi metallico. Ve ne sono di nere, di rosse, di

dorate; ve ne sono di rigate, di punteggiate, di screziate; ve ne sono con disegni geometrici o con figurazioni naturalistiche e ve ne sono d'incrostate di avorio, di madreperla, di giada e d'altre materie più o meno preziose e più o meno brillanti.

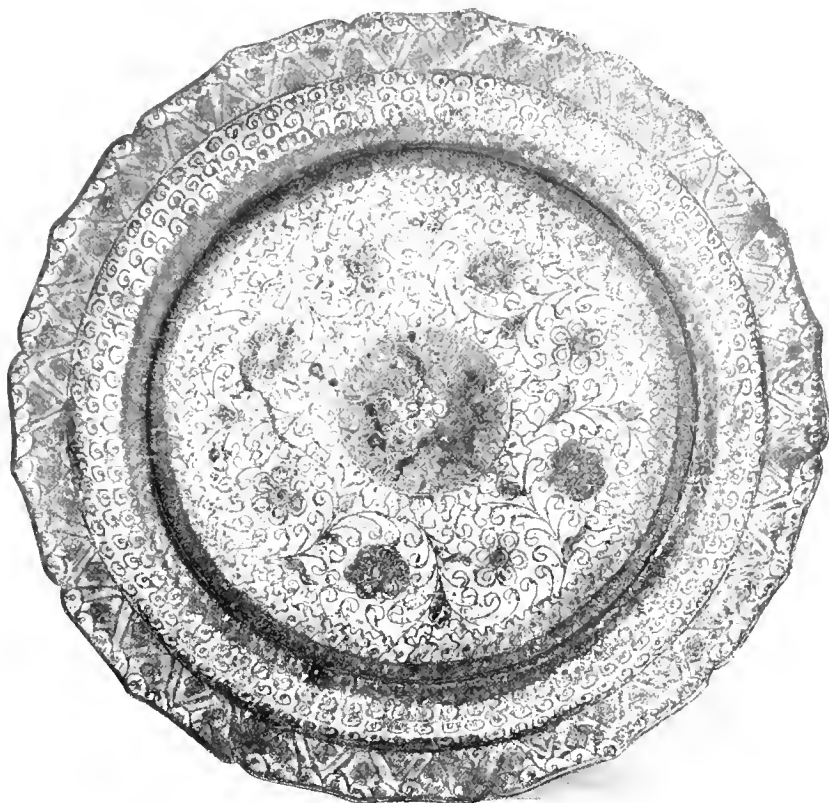
Alla numerosa e svariata famiglia degli oggetti di lacca, che richiedono nei fabbricatori doti non comuni di pittore immaginoso, d'intarsiatore ingegnosamente accorto e di artefice minuto, laborioso e paziente, appartengono scatole, astucci, statue, intere pareti di palazzi signorili e di templi ed anche moltissime di quelle maschere tragiche o grottesche, spesso di un'efficacia mirabilmente realistica di espressione, nel fabbricare le quali divenne celebre in ispecie lo scultore Demé-Gioman e che sono state adoperate fino all'ultimo scorcio del secolo decimosettimo dagli attori giapponesi, così come, nei tempi antichi, erano state usate sulla scena dagli attori greci e romani maschere eseguite con molto minore ricerca di verità e con molto minore cura d'arte.



GIOCIKU — SCATOLETTA IN LACCA

Gli oggetti di lacca, che assai spesso erano firmati dagli artisti che li eseguivano, sono singolarmente stimati nell'Estremo Oriente e, allorquando appaiono lavorati con abile finezza e portano una firma celebre, come, per esempio, quella dell'illustre Ritsuo, vissuto nel Settecento, o quella del glorioso

grilli e farfalle in lacca d'oro. Oltre poi ad una collezione di maschere da teatro abbastanza numerosa e di cui molte sono in lacca ed altre in legno dipinto e inverniciato, con applicazioni di crini al mento, sulle labbra e sugli occhi per simulare barba, baffi e sopracciglia, sonvi alcuni porta-



PIATTO CINESE.

suo emulo Hanzan, vengono pagati a peso d'oro.

In quanto a lacche, il Museo Chiossone non può di sicuro neppure mettersi a raffronto coi più importanti musei nipponici stranieri, non ciò pertanto possiede pezzi antichi e moderni di spiccato pregio artistico. Mi limiterò a ricordare, fra gli oggetti antichi, alcune scatole di medicine in lacca dorata o di color ferro di Tozuki, di Shozan e di Cikanao, decorate di figure e motivi floreali in rilievo e, fra i moderni, una bella tabacchiera in legno, con

sciabole di snella ed elegante sagoma ed anche selle in lacca nera, ornate di foglie e fiori dorati, nonchè una scelta di caratteristici strumenti musicali giapponesi, quali shamisen, bive e koti, sul cui legno spiccano amabilmente graziosi fregi in lacca.

\*  
\* \*

Di molto maggiore valore è la collezione che il Museo Chiossone possiede di quei *netsuke*, tanto apprezzati e ricercati dagli amatori dell'arte



MONTATURA DI PORTA TABACCO IN METALLO CESELLATO

nipponica e con ragione, perchè fra essi trovansi veri capolavori di fantasiosa inventiva e di lavoro



MONTATURA DI PORTA-TABACCO IN METALLO CESELLATO.

minuto, paziente ed appassionato. Sono essi piccole e leggiadre sculture, per solito in avorio od in legno, forate da due buchi, pei quali passa un



MONTATURA DI PORTA TABACCO IN METALLO CESELLATO.

cordoncino di seta, che serve a rattenere alla cintura la scatola della medicina, la scatola del tabacco e l'astuccio della pipa, tre cose che ogni buon giapponese porta sempre con sè. Molto simili ai *netsuké* sono gli *okimoni*, i quali non servono, però, ad alcun uso pratico, essendo semplici gingilli d'arte.



MONTATURA DI PORTA-TABACCO IN METALLO CESELLATO.

Se nelle statue in bronzo od in legno di una certa grandezza si può agli artisti dell' Estremo Oriente rimproverare qualche insufficienza nel trat-



MONTATURA DI PORTA-TABACCO IN METALLO CESELLATO.

tare la figura umana, specie nell'alquanto trascurato disegno delle mani e dei piedi, nelle minuscole figure in legno e nei piccoli gruppi in avorio vi è sempre, invece, una delicata grazia, accoppiata ad un'arguta malizia di caricaturista o ad una vivace fantasia, scivolante talvolta nel macabro, che ci diverte e ci interessa come ci accade, per esempio,

nell'osservare, con occhio attento, la famiglia rusticamente comica di viaggiatori del Ghenrio, il contorto diavolo schiacciato d'un'espressione così grottesca nella sua terribilità di Koké, od il gruppo di così spontanea naturalezza realistica di Riomin. A riconfermare poi l'abilità singolarissima che posseggono i Giapponesi nel riprodurre le bestie in tutta l'efficacia di una posa o di un movimento rivelante l'indole, le abitudini, gli appetiti speciali di ciascuno di essi e nel sapere raccontare, mercè il lavoro del cesello sull'avorio o sul legno, le farse e le tragedie della loro esistenza, accanto ai *netsuke* ed agli *okimoni* dei tre gloriosi artefici citati or



MONTATURA DI PORTA TABACCO IN METALLO CESELLATO.

Famose sopra tutte sono le faenze di Satsuma, fragili tazze, sottili fiale, leggiere coppe, che, mercè



MONTATURA DI PORTA-TABACCO IN METALLO CESELLATO.



MONTATURA DI PORTA-TABACCO IN METALLO CESELLATO.

ora e di alcuni altri stimati non meno di essi dai collezionisti esperti ed intelligenti, ve ne troviamo altresì vari di Masakazu, di Masatoshi, d'Icimin, di Toshimaga e di Tomocika, i quali sono vere meraviglie di scultura minuscola.

In quanto alle ceramiche, non sono, come in Cina, i superbi pezzi di porcellana liscia e monocroma quelli che in Giappone meritano di attirare sopra tutto l'attenzione ammirativa del buongustaio, ma è il vasellame, ma sono le terraglie dalle foggie più inusitate e dalle patine più brillanti, nelle quali, ancora una volta, l'artista delicato e fantasioso del Nippon ha saputo affermare la sua personalità di acuto, schietto ed innamorato riproduttore della natura e d'impareggiabile immaginatore di decorazioni e di ornamenti.

la grazia elegante delle forme e specialmente mercè la squisita delicatezza delle tinte e dei fregi, spruz-



MONTATURA DI PORTA-TABACCO IN METALLO CESELLATO



zati d'oro e d'argento, attirano la carezza dello sguardo.

Certo, non è possibile formarsi nel Museo Chiossone, come visitando il Louvre e specialmente il

sembra accertato, quest'arte vi fu apportata dalla Corea, fino ai giorni nostri, ogni provincia va orgogliosa di una qualche fabbrica, affermando la sua bravura in prodotti di carattere più o meno spic-



HIBACI — BRACIERE IN LACCA

Museo Guimet di Parigi, un'idea esatta e completa delle diverse famiglie della porcellana bianca, turchina, rossa, gialla, verde o rosea di prestigiosa eccellenza della Cina e, in pari tempo, dei molteplici prodotti di così svariata fascinatrice apparenza della ceramica del Giappone, in cui, dagli antichi tempi durante i quali, a quanto oggi giorno

catamente originale, pure nelle tre sale di esso, figura un buon numero di coppe, tazze, scodelle, braciere, vasi e statuette, fabbricate quali in Cina e quali in Giappone, di pregevole e tipica fattura.

A completare la rapida enumerazione delle opere onoranti l'arte dell'Estremo Oriente, che trovansi radunate nel museo genovese, bisogna che io se-







SELLE IN LEGNO LACCATO CON DECORAZIONI IN ARGENTO E STAFLE IN FERRO CON AGEMINATURE IN ARGENTO.

gnali finalmente una scelta, fatta proprio per la gioia degli occhi, benchè anche essa non sia molto numerosa, di stoffe in seta con intessutivi o ricamativi vaghissimi disegni, ispirati per lo più dalla fauna e dalla flora di quelle lontane terre.

Oltre a varie tuniche, fastose e leggiadre nell'armonia sapiente dei colori e negli intrecci delle ornamentazioni floreali, appartenute a ricchi *daimi* o servite per le tradizionali compassate danze dei *No*, sonvi parecchi di quei mirabili rettangoli di seta ricamata che chiamansi *fukuse* e nei quali i Giapponesi sogliono avvolgere i loro doni, così come i nostri nonni usavano signorilmente di mandare i regali su di un vassoio di argento cesellato.

Di essi Edmond de Goncourt, presso cui, nel suo indimenticabile villino-museo d'Anteuil, io ne ho veduti, vari anni fa, alcuni esemplari di eccezionale bellezza, ha scritto: Le antiche *fukuse* fabbricate a Kioto sono prodotti di un'arte affatto speciale al Giappone ed ai quali l'Europa non ha cosa contrapporre: è pittura; sono veri quadri composti ed eseguiti in seta da un ricamatore, nei quali, su fondi di adorabili gradazioni, come soltanto può darne il raso o la seta, un uccello, un fiore staccasi nel bassorilievo di un ricamo. E nulla in esse di un'arte meccanica, nulla del disegno sciocco da zitellona dei nostri ricami, ma la sagoma di esseri pieni di vita, con le loro zampe d'uccello di così



SELLE IN LEGNO LACCATO CON DECORAZIONI IN ARGENTO E STAFFE IN FERRO CON AGEMINATURE IN ARGENTO

grande stile, con le pinne di pesce di così potente contorno. »

Ricordo ancora il lirico calore con cui l'illustre pittore pugliese Giuseppe de Nittis, diventato quasi parigino per la lunga dimora nella capitale della Francia, qualche mese prima che così inattesa-mente si spegnesse nel maggior vigore degli anni e dell'ingegno, mi parlava di una di queste stupende

tro il governo ed i privati per l'esodo dalla madre patria di questa o quella più o meno pregevole opera di pittura o di scoltura italiana dei secoli passati ed io non posso non riconoscere che le lamentanze sono giustissime, pure riflettendo che coloro che le muovono hanno forse, per la loro qualità di senatori o di deputati, di componenti di consigli superiori o di alti stipendiati della buro-



TAVOLA IN LACCA RICOPERTA DI PELLE.

*fukuse* che egli possedeva e mi sembra ancora di vedere i suoi occhi scintillanti, la sua faccia tutta illuminata dall'entusiasmo e, nel castagno scuro della folta barba, il rosso ed il bianco della bocca, ridente di profonda compiacenza artistica.

Molto spesso mi accade di leggere, pubblicate sui più importanti periodici della penisola e firmate da alcuni dei nomi più autorevoli della critica dirò così ufficiale, lunghe ed indignate requisitorie con-

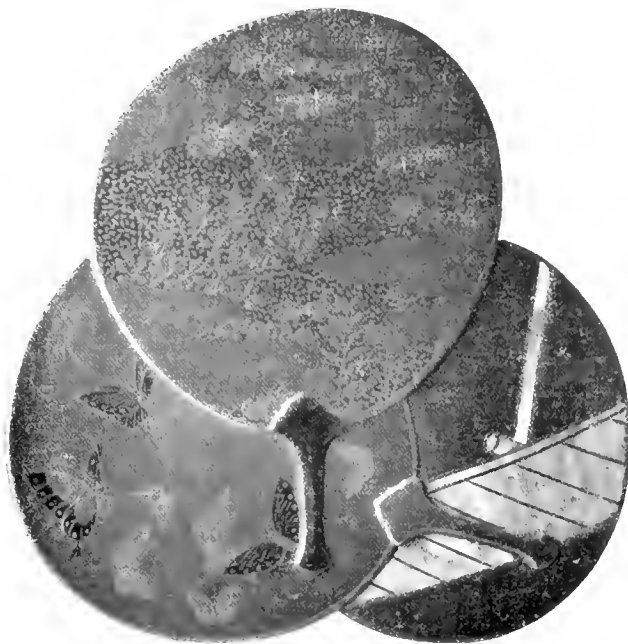
crazia dei musei, una parte di colpa indiretta in quanto deplorano.

Talvolta però non posso astenermi dall'osservare fra me medesimo, pure crucciandomene, che se in Italia accade così di sovente ciò che più di rado accade un po' dappertutto, è perchè, mentre il nostro patrimonio artistico è più che dovunque abbondante, svariato e, aggiungiamolo pure, in parte ancora ignorato, il governo non è abbastanza ricco per comprare, sia anche ad eccezionali prezzi ri-

dotti, tutte le numerose opere d'arte, di cui parecchie grandi famiglie della nostra aristocrazia sono, dalle mutate loro condizioni economiche, costrette a disfarsi, nè, d'altra parte, i commercianti e gli industriali, in ispecie di Milano, Genova e Torino, di recente arricchiti, sentono, sia anche per semplice vanità snobistica, il desiderio di sostituirsi al governo, così come accade in Francia, in Inghilterra, in Germania e sopra tutto nell'America del Nord.

scrivania di chiunque desideri analizzarla con esperto occhio indagatore.

Basterà che, come unico esempio, io rammenti il caso del famoso piviale d'Ascoli, il quale, non molto tempo fa, fece versare tanti fiumi di inchiostro. Esso giaceva, se è vero quanto fu affermato, da più di cento anni, rinchiuso sotto chiave, nell'armadio di una sagrestia, di modo che non sarebbe stato mai visto e fervidamente ammirato neppure

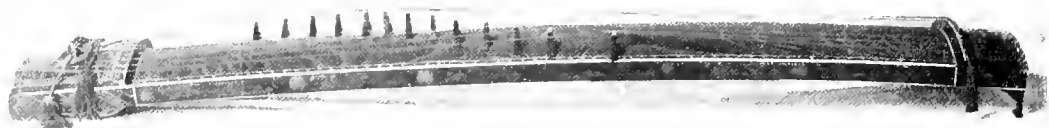


SCATOLA IN LACCA CON DISEGNI SVARIATI MODERNA.

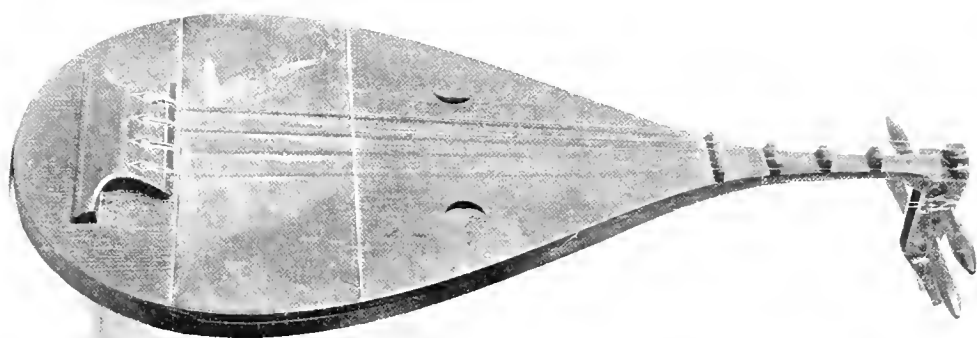
Sembrerà un paradosso anti-patriottico, ma io non mi periterei dall'affermare che pegli studiosi e pegli amatori d'arte anche italiani tal fiata la vendita e perfino il trafugamento di una tavola di Duccio, di un bassorilievo di Rosellino e di una ceramica decorativa di uno dei Robbia debba considerarsi una vera fortuna, giacchè, invece di rimanersene in qualche diruta chiesetta di villaggio alpestre, lungi dagli occhi di tutti coloro che saprebbero apprezzarla e gustarla, di continuo minacciata di distruzione e deperente sempre più di anno in anno, troverà decorosa ospitalità in un qualche vasto e ricco museo straniero e, sotto la così utile forma fotografica, potrà giungere con grande facilità sulla

da coloro che fecero una così entusiastica e fortunata campagna per ottenere che ritornasse in Italia, se non ci fosse stato il ladro abile ed astuto, che seppe, aiutato da complicità interessate e misteriose, involarlo per poi venderlo al miliardario americano, a cui la vistosa somma sborsata non doveva, al liquidare dei conti, servire ad altro che a fare, un po' contro voglia, un bel gesto di generosità e ad acquistare la cittadinanza di Ascoli, a cui probabilmente egli non teneva nè punto nè poco.

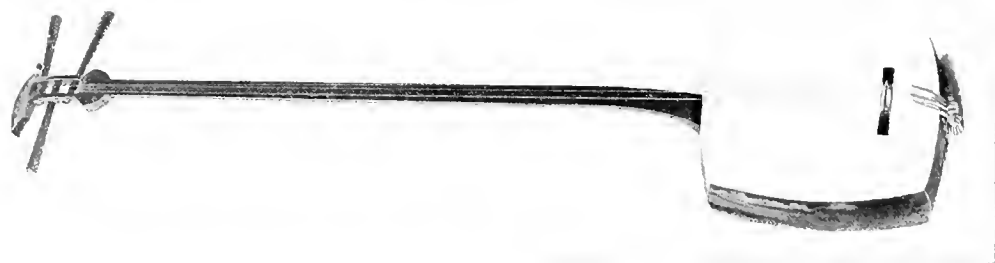
Deplorabile è certamente, specie se considerata dal rispettabile punto di vista nazionale, la partenza per estranee terre di qualcuno dei tanti capolavori dell'arte italiana, ma quante e quanto più



KOTO A TREDICI CORDE.



BIVA A QUATTRO CORDE CON ISCRIZIONE IN LACCA DORATA.



SHAMISEN IN LEGNO CON DECORAZIONI IN LACCA.

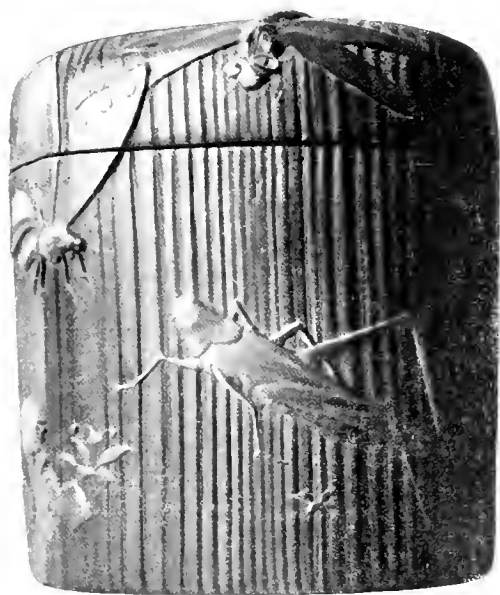




SHOZAN — SCATOLA DELLE MEDICINE  
IN LACCA DORATA.



SCATOLA DELLE MEDICINE IN LACCA DORATA  
CON AGIMÈ E NETZUKÈ IN BAMBÙ.



TABACCHIERA IN LEGNO  
CON GRILLI E FARFALLE IN LACCA D'ORO  
(MODERNA).



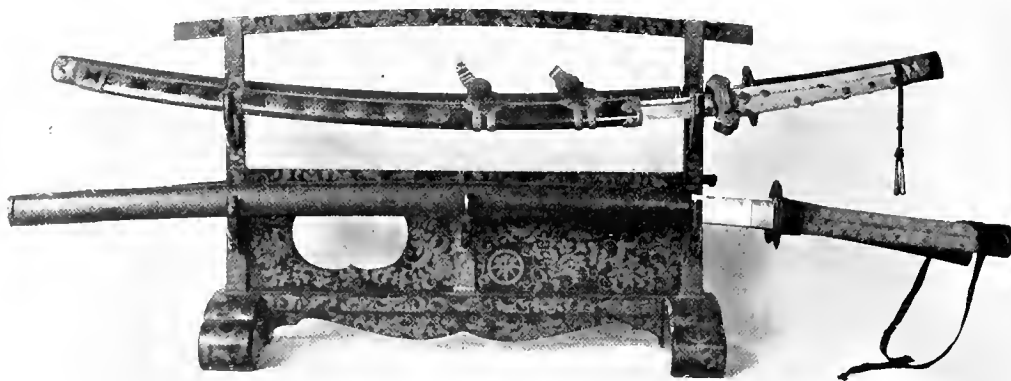
TAZUKI:  
SCATOLA IN LACCA COLOR FERRO  
ADORNA DI RILIEVI IN ORO E MADREPERLA.

deplorabili, contemplando la cosa da un punto di vista più vasto e di ordine affatto estetico, sono le manipolazioni che a troppo disinvolti ed imprudenti restauratori sono state permesse, anche di recente, da illustri direttori di pinacoteche italiane!

Ma dall'argomento, sempre oltremodo interessante e sempre d'attualità, mi sono lasciato prendere la mano e trasportare un po' fuori di cammino. Mio proposito, invece, era soltanto di osservare, con un semplice accento di rammarico, che, mentre per ogni opera, spesso di scarsa importanza artistica, che lascia l'Italia, perchè non si è saputo o non si è potuto trattenerla, muovonsi alte grida di

riscontrarsi in veruno dei musei nipponici stranieri.

Eppure trattasi, siccome appare evidentemente da questo e dagli altri due lunghi articoli che, nei fascicoli di marzo e di luglio dell'*Emporium*, l'hanno preceduto, di un nuovo e preziosissimo museo di cui si è arricchita e può andare superba l'Italia nostra, ricompensata così in qualche modo dalle perdite di opere patrie, le quali, del resto, serviranno all'estero ad esaltare sempre più le fulgide sue glorie passate, come le tele dei Morelli e dei Segantini od i bronzi del Gemito, di cui nessuno sognasi di volere vietare la partenza dalla madre patria, ne esaltano le glorie contemporanee.



PORTA SCIABOLE IN LACCA NERA DECORATA D'ORO

rampogna e di rimpianto, non si sia trovato, durante tutto un intero anno, nessuno, fatta eccezione per chi scrive queste righe e per cronisti dei giornali genovesi, che ne annunciarono abbastanza laconicamente l'inaugurazione avvenuta nel settembre del 1895, che abbia creduto dover scrivere qualche frase di viva ammirazione e di sincero compiacimento per l'apertura al pubblico delle magnifiche tre sale del museo, per cui l'appassionato buongusto estetico di Edoardo Chiossone volle e seppe, con nobile e disinteressato entusiasmo, raccogliere, durante cinque lustri di dimora nelle lontane plaghe orientali, collezioni mirabili di arte esotica e che un altro artista ligure, Alfredo Luxoro, anche lui valente e modesto, è riuscito a mettere a posto con un elegante garbo ed una coscienziosa precisione, quali non

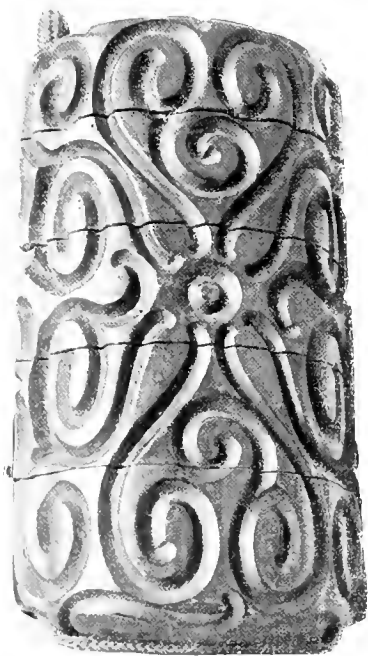
Non sapendo, per conto mio, mettere nei giudizi e negli apprezzamenti d'ordine estetico limitazioni e graduatorie a seconda del tempo e delle località, io mi sento spassionatamente cosmopolita nelle mie ammirazioni d'arte e l'entusiasmo per beatificati maestri del passato non mi vieta e contrista, come pure troppo spesso avviene, quello per maestri ancora contestati e non appieno compresi del presente. Non vi è dunque da sorprendersi se qualcuna delle mie affermazioni sembrerà poco ortodossa ai bigotti della tradizione e scandalizzerà gl'intransigenti del nazionalismo artistico.

\* \*

Mi si permetta adesso che, come conclusione di questo mio lungo studio, io esprima il desiderio e la speranza che tutte le meraviglie dell'arte di cos



CIKANAO — SCAFOLA DELLE MEDICINE IN LACCA DORATA CON AGIMÈ IN CORALLO  
E NETSUKÈ INCASTRATO DI MADREPERLA



ASTUCCIO IN LACCA PER LE MEDICINE.



VASO CINESE DEL XIV SECOLO.



UOMO CHE STARNUTA.



KOKÈ — IL DIAVOLO SCACCIATO.

(SCOLTURE IN LEGNO).



MASAKAZU — SERPENTE CHE ASSALE UN CINGHIALE (SCOLTURA IN LEGNO).



SACERDOTE CHE RIDE.



CONTADINO CON UN BIMBO.

(SCOLTURE IN AVORIO).









TOSHIMUNÈ — RAGAZZINO



DONNA CHE ALLATTA UN BAMBINO



RIOMIN — BAMBINI CHE SCHERZANO.



IKKOSAI — GRUPPO DI CINQUE PERSONE.



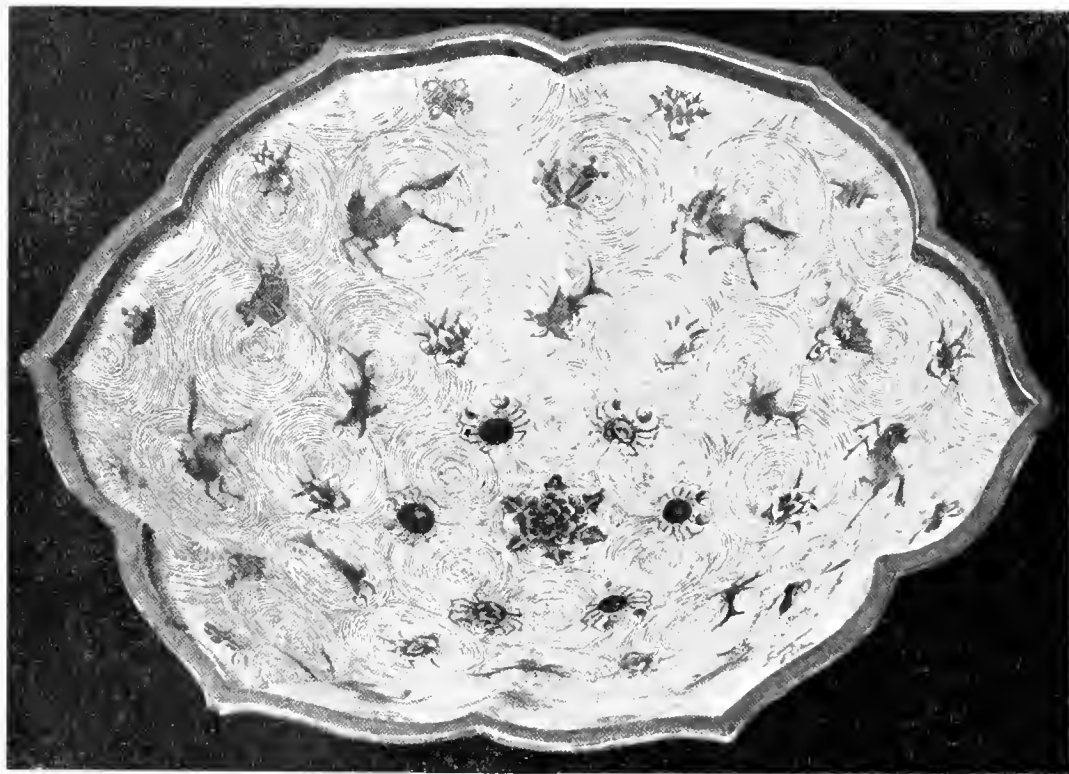
GHENRIO — VIAGGIATORI.

(SCOLTURE IN AVORIO).



ammaliante originalità dell'Estremo Oriente, le quali trovansi raccolte nel Museo Chiossone, non servano soltanto al godimento di pochi raffinati ed alla momentanea superficiale distrazione di qualche sfaccendato, ma che esse giovinco ad educare ed istruire, mercè la visione diretta o mercè la riproduzione fotografica, il gusto del nostro pubblico e forniscano utili esempi da seguire e leggiadri modelli da imi-

sentito ripetere, con un sorriso di disdegnosa o scherzosa sufficienza, da letterati ed artisti, per non parlare che di coloro pei quali tale ignoranza è davvero peccaminosa, che l'arte giapponese era un'arte da bambini, ripetendo così un grossolano sproposito di quel buon vecchietto di Antonio Tari, ultimo giocondo sacerdote di un'estetica arbitraria e confusionaria?



VASSOIO DI RANGA (CERAMICA ANTICA).

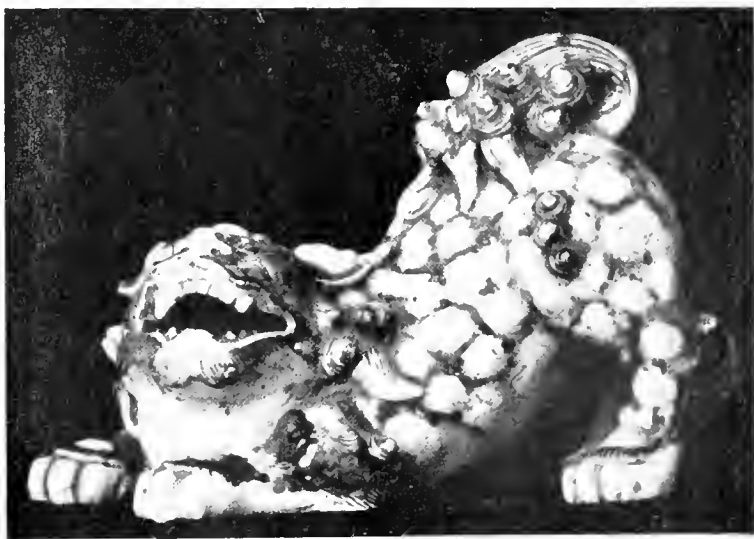
tare ai nostri artisti ed ai nostri artigiani, specie per quanto riguarda quelle arti applicate, di cui fortunatamente, malgrado i brontolii ed i sarcasmi ininteressati dei contraffattori dell'antico, osservasi anche in Italia, in quest'ultimo lustro, un salutare risveglio.

Parlare, con convinto entusiasmo, d'arte giapponese in Italia, faceva, ancora qualche tempo fa, sorridere i più ed io, la cui modesta propaganda a favore di essa rimonta ad un dodicennio e più, ne so qualche cosa. Quante volte non mi sono

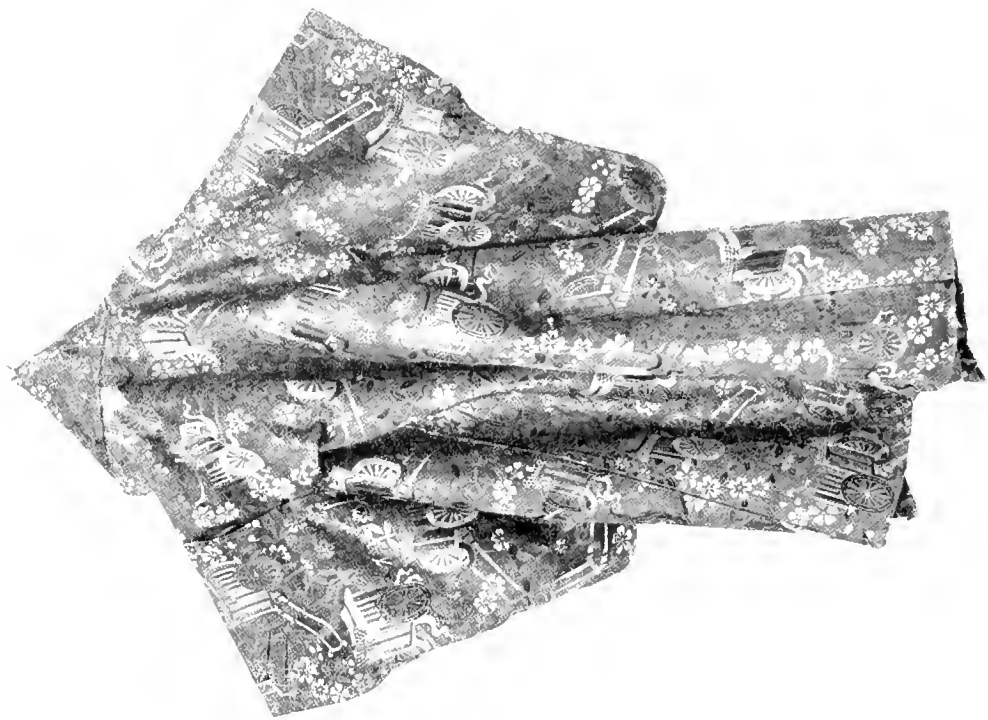
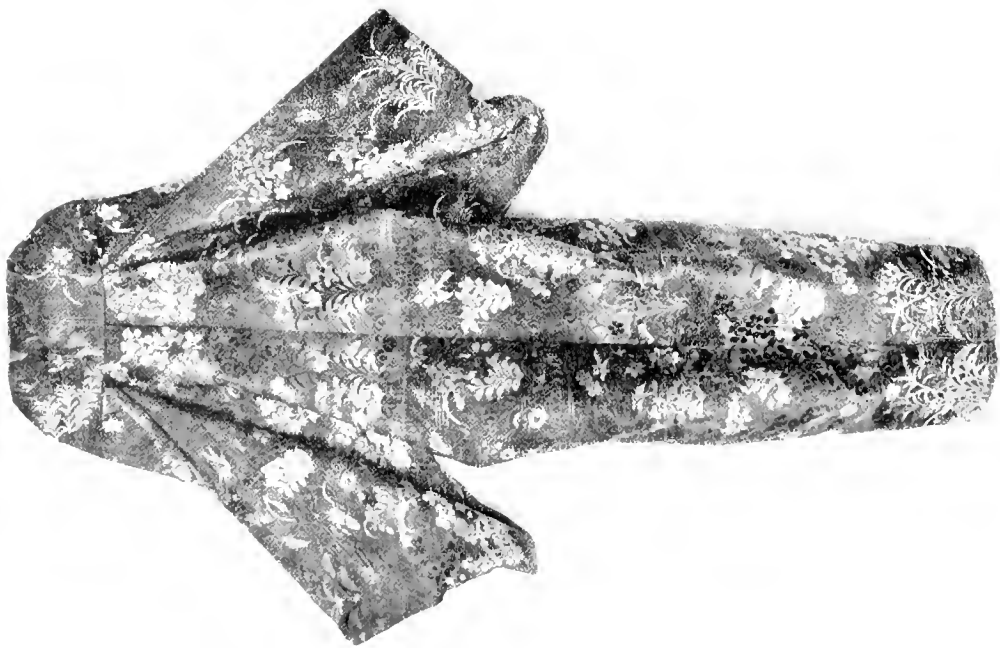
L'opinione del gran pubblico è adesso un po' cambiata a proposito dell'arte giapponese anche nel nostro paese: Togo ha ottenuto, con le sue vittorie, ciò che non avevano potuto Korin, Utamaro ed Okusai, coi loro capolavori; Barzini, con le sue brillanti corrispondenze, ha persuaso molto più che noialtri poveri critici d'arte, coi nostri libri e con le nostre conferenze. Ma Motono, ambasciatore a Parigi dell'Impero del Sol Levante, non aveva forse detto, l'anno scorso, con una punta di amaro sarcasmo: « Quando non avevamo che dei grandi ar-



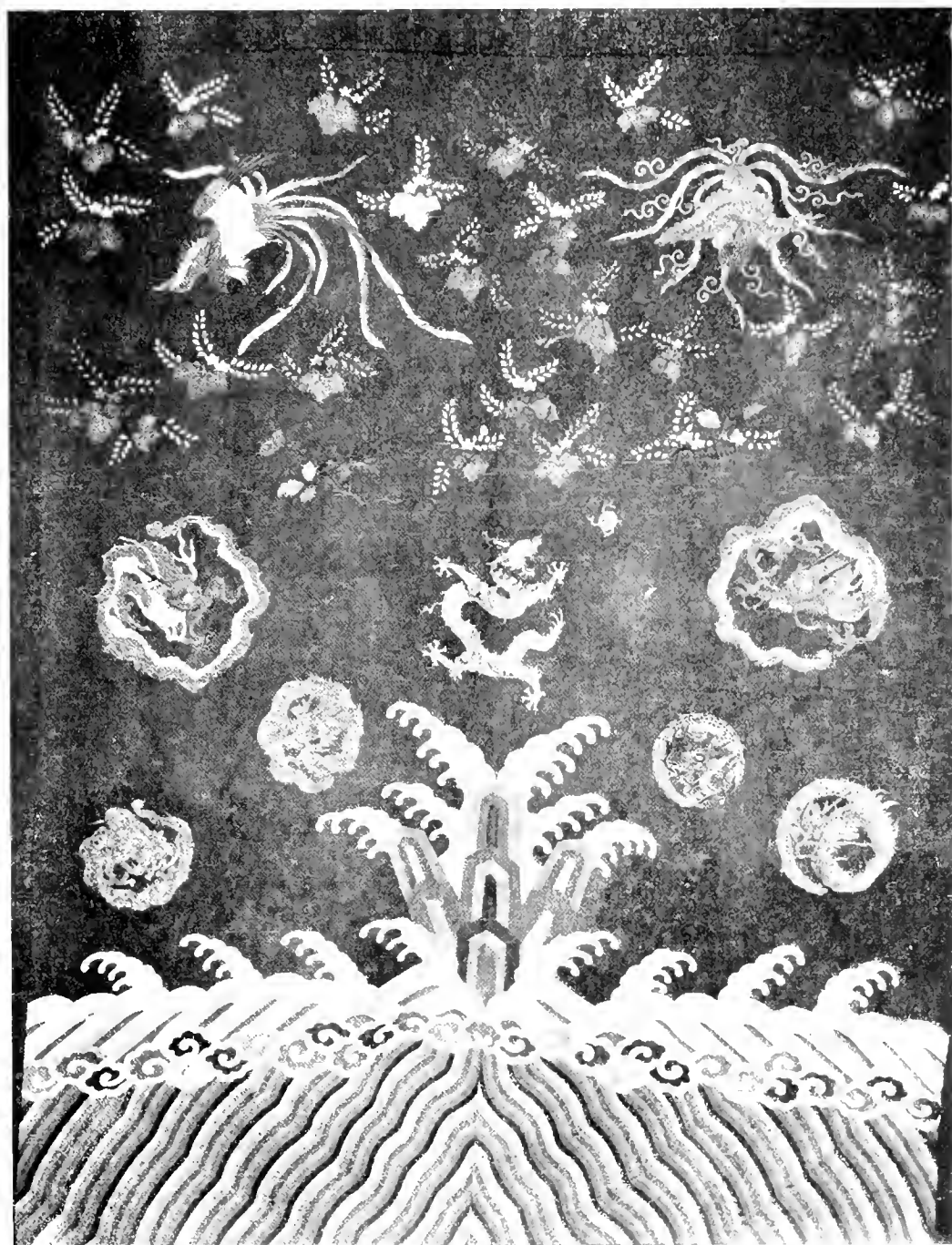
DRAGO  
SU DI UNA SFERA  
(CERAMICA ANTICA).



LEONE BIANCO  
ED AZZURRO DI SETO  
(CERAMICA ANTICA).



TUNICHE IN SETA, CON RICAMI A COLORI, PER LA DANZA TRADIZIONALE DEI « NO ».



TAPPETO IN SETA, CON DRAGHI ED UCCELLI RICAMATI IN ORO.



RANOCCHI E LOTO (SCOLTURA IN AVORIO).



TOSHINAGA -- TRE SORCI (SCOLTURA IN AVORIO).

tisti ci trattavano da barbari; oggidì invece che uccidiamo dicono che siamo civili e ci ammirano. ?

Se il pubblico europeo ed americano può dirsi divenuto allfine benevolo, pure non essendo tutlavvia completamente conquiso, verso l'arte dell' Estremo Oriente, i dottrinari della critica d'arte non disarmano ancora. Quale prova più tipica di quella che ne offre il manuale di storia dell'arte, *Apollo*, che l'accademico Salomon Reinach ha pubblicato, lo scorso anno, con così vivo ed in gran parte meritato successo? In esso si parla, con sommaria ma abbe-

stanza efficace esattezza, d'ogni manifestazione di arte antica o moderna, ma si tace totalmente dell'arte giapponese e di quella cinese, quasi non fossero mai esistite.

Sembra impossibile ma pure bisogna riconoscerlo: è meno difficile prendere una fortezza formidabilmente fortificata ed eroicamente difesa, quale era quella di Port-Arthur, che smantellare la rocca dei pregiudizi accademici!

VITTORIO PICA.



TO UKI -- SCATOLA DELLE MEDICINE IN LACCA D'ORO CON FIGURE DI SHOKI



PARMA — PONTE SUL TORRENTE TARO (DA UN'INCISIONE DEL TEMPO)

## VARIETA' STORICHE : LA SECONDA MOGLIE DI NAPOLEONE I.

**L'**OPINIONE pubblica si è ai nostri tempi notevolmente modificata per alcuni personaggi storici: talvolta, anzi, si è del tutto mutata. Le più accurate indagini, la libertà di esercitarle nei pubblici Archivi, l'indole della critica moderna, operarono i mutamenti.

Sono cessate le lagrime per la tragica fine di Maria Stuarda, scoperta micidiale d'amanti e di mariti. Pierluigi Farnese non è più quella così gran canaglia che si credeva: le colpe sue sono passate ai rotti costumi del suo tempo, restando egli un avversatore di stranieri in Italia. Lucrezia Borgia è diventata *una vittima della storia* per l'anima candida del Marchese Campori; e una *donna bella e sventurata* per Gregorovius. Non v'è che la vedova di Napoleone I, sulla memoria della quale nessuno ha cercato di alleggerire il peso d'un giudizio, la cui severità rasenta l'ingiustizia.

Maria Luigia non fu

Maria Teresa; ma con qual diritto si potrebbe pretendere che la fosse stata? Essa non ebbe il coraggio di mostrare il figlio al popolo, e sollevarlo in favor suo: ma i popoli erano troppo stanchi di versare il loro sangue pel Dio Marte, nè l'indole dell'Imperatrice di Francia era fatta per gli eroismi: il coraggio non le apparteneva; e chi non l'ha, non se lo può creare per le occasioni. Quando fu mai che la figlia di Francesco I mostrasse nella sua giovinezza un carattere tale, per cui fosse naturale il presumere che a suo tempo avrebbe *bien joué son rôle?*

Napoleone, quando la domandò in isposa, non pensò di trovare in lei la compagna, che nell'avversa fortuna avrebbe saputo combattere: questo solo sapeva, che era bella, giovane, probabilmente prolifica, e che poteva essere un espediente di pace coll'Austria, e forse un preliminare d'alleanza. Il gran Capitano non s'illuse quando strinse il nodo nuziale; meno s'illuse poi. A persuadersene basterà



MEDAGLIA D'ORO DI MARIA LUGIA — PARMA, MUSEO.

ricordare le parole che egli disse a'suoi Marescialli in Fontainebleau, quando insistevano perchè abdicasse in favore del figlio.

« Ne voyez-vous pas tout ce qu'il y a de ruse

« D'ailleurs il y a des secrets de famille que je ne  
« puis divulguer.... Le gouvernement de ma femme  
« est impossible. »

Napoleone, aggiunge Thiers, alludeva ai motivi



G. B. BORGHESI: MARIA LUIGIA — PARMA, GALLERIA.

et de mensonge dans cette idée d'une régence  
« au profit du Roi de Rome, imaginée pour vous  
« séparer de moi, et pour nous perdre en nous  
« divisant? Ma femme, mon fils, ne se soutien-  
« draient pas une heure, vous auriez une anarchie  
« qui après quinze jours aboutirait aux Bourbons...

pei quali aveva ordinato che sua moglie uscisse di  
Parigi, e « *le principal de ces motifs, c'était la*  
« *faiblesse de Marie Louise, qu'il connaissait bien.* »

Dunque il matrimonio non s'era punto contratto  
fra un eroe ed una eroina; ed è appunto quello  
che tutti si sono scordati, a beneficio di un'idea



astratta e dell'entusiasmo pel primo guerriero dell'età moderna; e forse per l'odio contro l'Austria.

Ma l'amore per l'uomo, la cui fama durerà nei secoli più di quella d'Alessandro, di Cesare e di Carlo Magno, non doveva inebriare l'animo della Imperatrice, e farla, da timida sposa, assorgere novella Giovanna d'Arco? L'amore!?!.....

tordici anni, quando le schiere napoleoniche giunsero alle mura di Vienna. Pochi giorni bastarono perchè Francesco I e la famiglia sua non avessero più reggia, nè trono, nè metropoli. A Milano si coniava una medaglia coll'effigie di Bonaparte e la leggenda: — *Vindobona Capta. 1805* — Vienna espugnata!.....



CANOVA: STATUA DI MARIA LUGIA — PARMA, GALLERIA.

Maria Luigia nacque nel 1791: la sua infanzia non vide che parenti desolati e cittadini nello spavento e in lacrime. — L'uomo fatale, Bonaparte, distruggeva uno ad uno gli eserciti austriaci; metteva il terrore nella reggia; strappava alla vecchia Austria l'Italia; umiliava la Corte; uccideva il fiore della nobiltà. — Tutto cadeva innanzi a lui.

La giovine Arciduchessa toccava appena i quat-

Le Arciduchesse, nell'intimo conversare, manifestavano l'orrore che sentivano per Napoleone: lo chiamavano *l'ogre dévorateur*; lo sognavano di notte nell'incubo della paura: capivano che sarebbero morte, se il mostro le avesse stiette fra le sue braccia.....

Un giorno (nessuno poteva aspettarselo) l'Imperatore Francesco annunzia a Maria Luigia, che

Napoleone l'ha chiesta in isposa, e le lascia capire che ella farebbe un gran bene alla patria accettando il partito. La poveretta non osa neppure di tentare il gran rifiuto; s'inchina, promette..... e corre nelle sue stanze a piangere. Forse in quell'istante pensò al coniglio che i domatori gettano al leone per ammansarlo! — Chi sa qual dolore l'assalse, quali affetti già caldi, che simpatie, che speranze di felicità, dovette soffocare in cuor suo!

a cui essa fu sottoposta? — Nessuno ha mai riflettuto che quelle nozze erano state un mercimonio, nel quale la bella persona aveva servito di prezzo?

A Maria Luigia la caduta dell'Imperatore consorte dovette parere il castigo di Dio e un sollievo per la patria tedesca; dovette considerarla una conseguenza naturale, attesa, inevitabile, come la caduta di Nabucodonosor.

Da Sant'Elena il ritorno era impossibile: i cor-



IL MARISCAUO CONTE DI NEIPPERG, SECONDO MARITO DI MARIA LUGIA.

A Parigi non sentì che rumore d'armi, non trovò che nemici vittoriosi della sua famiglia — nella Corte, tutto un brulicame di soldati, alla Malmaison l'altra moglie di suo marito, non provò che soggezione per un uomo, del quale la stessa Giuseppina aveva paura. Ebbe un figlio — lo ebbe — ma concepito dalla evoluzione inevitabile degli organi, non dal *fiat* dell'amore.

Quelli, che hanno avuto sempre pronto un sarcasmo, un dilleggio, un'offesa per questa donna, si sono mai soffermati a considerare il sacrificio,

tigiani erano scomparsi; le armi spezzate; stanchi i popoli, tutto finito per l'uomo che aveva fatto tremare l'Europa. Maria Luigia vide la irreparabile rovina, che le minime sue forze non potevano arrestare un istante; sentì il fremito delle turbe sollevate contro un glorioso despota, e tal volta le rintronò l'orecchio dell'anatema che accompagnava Maria Antonietta al patibolo — l'*Autrichienne*! — Allora essa finì per ritornare a Vienna col figlio, che gli Alleati dovevano preservare dal contatto coi napoleonidi. Finalmente, sottoscritti i trattati,

che erano la sentenza di morte contro il grande conquistatore, mosse a reggere lo stato di Parma, accompagnata dal Generale Conte di Neipperg, suo Cavaliere d'onore, e marito di fatto, se non ancora di diritto.

E qui comincia l'alterna vicenda degli amori, per cui Giusti scrisse col caustico:

« — Lei che l'esilio consolò del Corso  
d'austriache corna. — »

sione — non è chi lo neghi — ma le corna sono arnesi che crescono in tutte le stagioni, in tutti i popoli e in moltissime teste, se non si abbia un sommo riguardo a non lasciarli crescere. — Che se a Napoleone spuntarono *austriache*, la colpa fu sua, chè non doveva pescar la moglie nel Danubio. — E non bastò che le corna ingombrasero la fronte del prigioniero di Sant'Elena, che ebbero a sentirsele dure non pochi altri. li-



IL CONT. CARLO DI BOMBELLES, TERZO MARITO DI MARIA LUGIA

Ma perchè non dire che questa sovrana, che si lasciava trascinare dalle passioni amorose, reggeva un governo assoluto con sapienza, onestà e moderazione ammirabili? Perchè non affermare che faceva rendere giustizia con imparzialità scrupolosa, e provvedeva al maggior bene dei sudditi, onde il governo di lei fu tra i più obbediti ed amati?

Tutta la immoderata critica si basa sugli errori della donna, mentre le virtù del suo governo sono obliate. — Ingiustizia somma e imperdonabile!

Le corna vi furono, di varia natura e dimen-

beri e felici in Europa.

Ma chi saprebbe dirci quante poche duchesse, o regine, o imperatrici avrebbero il diritto, per questa colpa, di scagliare la prima pietra?

Nel 1816, quando Metternich (a sentirlo lui) metteva le ossa a posto in Europa, i maggiori stati d'Italia gnastavano il bene, che aveva fatto il governo francese. — Il Piemonte fingeva di essersi destato da un sonno durato vent'anni; Napoli si comportava a modo borbonico; l'Austria peggiorava in Lombardia; il Pontefice si rifaceva

delle umiliazioni patite; Modena insaponava la corda a soggezione dei liberali....., solo Toscana e Parma davano esempio di civiltà.

I primi atti del governo di Maria Luigia meritavano la pubblica approvazione, e diedero speranza di contentezza al popolo.

Fu conservato (forse migliorato) il Codice napoleonico; istituito il Consiglio di Stato, che l'Im-

parecchi impiegati francesi al servizio, pochissimi tedeschi, meno, s'intende, il cantiniere; seguiti i suggerimenti del Conte di Neipperg soldato valoroso, animo leale, cavaliere umanissimo, che sapeva tenere la Duchessa lontana dalle sagrestie e dai gesuiti.

La Corte si divertiva, e faceva bene perchè era giovane; i sudditi risorgevano dalla oppressione e dalla spogliazione francese; le madri non palpi-



PANORAMA DI PARMA.

(Fot. dell'A.).

peratore Francesco non avrebbe voluto che imperfetto e impastoato; creata una Corte di Revisione; ricostituita l'Università, che i francesi avevano chiusa; descritti e ordinati alcuni battaglioni, nei quali trovarono gradi e onori i reduci della grande armata — preferiti quelli fregiati della Legione d'onore e della Corona Ferrea —; tenuto fermo, in fatto, il concordato colla Santa Sede; voluta mite la *polizia*, fuorchè pei ladri e i micidiali; conservata nella sua semplicità preziosa la pubblica amministrazione; fra la volontà della Sovrana e il consiglio dato dai Ministri, preferito questo; l'ordinamento della Casa Ducale foggiato alla francese;

tavano più per la sorte dei figli; i tributi non oltrepassavano (almeno sulle prime) le necessità dello Stato. Qualche debito s'andava facendo, ma era cosa di poca importanza.

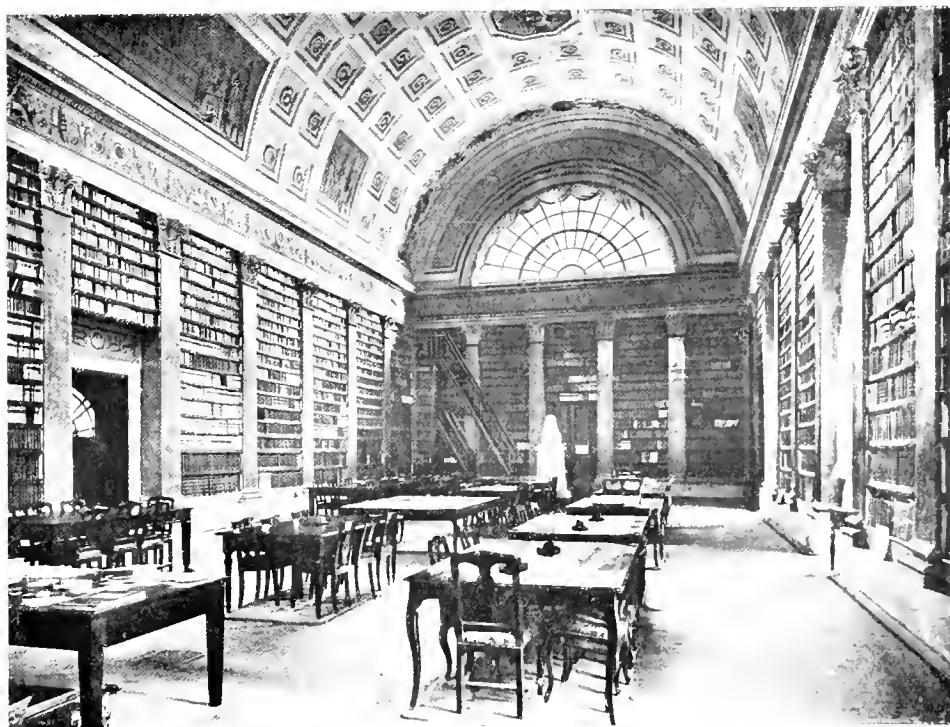
La Sovrana e Neipperg amavano gli splendori, e si trovavano entrambi in luogo dove tutto era stato ridotto a meschinità di Dipartimento, da capitale che era stato.

In conclusione, il governo era buono, pel tempo che correva, e anche laudabile: solo che i patrioti parmigiani, come quelli di altre regioni d'Italia, restavano nel desiderio e nella speranza di conquistare la libertà e l'indipendenza della patria.



PARMA — TEATRO REGIO.

(Fot. L. I. d'Arti Gratiche.)



PARMA — SALA DI LETTURA DELLA BIBLIOTECA

(Fot. L. I. d'Arti Gratiche.)



STRADA  
CHE DA PARMA  
VA ALLA SPEZIA.  
(DA UN'INCISIONE  
DEL TEMPO).



STRADA  
CHE DA PARMA  
VA ALLA SPEZIA.  
(DA UN'INCISIONE  
DEL TEMPO).

Le opere pubbliche divise e condotte a termine sotto Maria Luigia destarono la universale ammirazione.

I ponti sulla Trebbia e sul Taro furono fra i più grandiosi e costosi d'Europa. Si legge nella Enciclopedia che per addurre qualche classico esempio di ponti ad arcate di sesto scemo ad un solo arco di circolo, basta di citare il grau

vasto e bellissimo Teatro progettato dall'architetto Bettoli e da lui fatto eseguire, che stette come terzo fra il San Carlo e la Scala. Poi si aprirono nuove ed amplissime sale, ornate di grandiosi affreschi, per servizio della Biblioteca: eretto un gran palazzo che ora serve alla Corte Regia e alle Assise: poi raccolte a pubblico sollievo fonti salubri e medicinali. -- Tali le maggiori opere che



PARMA — PALAZZO DELLA PREFETTURA.

(Fot. I. I. d'Arti Gratiche).

« ponte innalzato sulla Trebbia nel Ducato di Parma per opera dell'ingegnere Cocconcelli, che fu l'architetto anche dell'altro, non meno grandioso, del Taro ». — Altri numerosi ponti furono costrutti lungo la via Emilia e in luoghi diversi dello Stato; tutti belli, ampi e solidissimi. Gli stessi valorosi ingegneri compirono la strada della Spezia, ideata dal Direttorio francese e cominciata da Napoleone: così la strada di Bobbio per la Liguria. — Nel 1829 fu terminato e aperto un

Maria Luigia lasciò al suo popolo; ma più ammirabili ancora delle grandiose materialità erano i benefici morali d'aver leggi e giustizia uguale per tutti, d'aver la magistratura veramente indipendente, protette e soccorse le arti, amate e diffuse le scienze e le lettere.

La censura sulla stampa era più apparente che reale, a Parma si sapeva tutto, si leggeva tutto, e si parlava di tutto, anche nei caffè, alla presenza di quelle poche spie, che conosciute, mal pagate



e beffeggiate, non osavano neppure di fare il loro mestiere.

L'insegnamento pubblico era lasciato quanto mai libero: celebre la scuola di medicina; eccellente quella delle leggi, meno buona la facoltà di matematica.

In casi gravissimi di politica interna, fu serbato un procedimento in tutto legale, e una moderazione degna di elogio. E io amo di fermarmi un

innocui. Il Duca di Modena insisteva; Maria Luigia si difendeva negando anch'essa l'esistenza dei settari: finalmente una lettera del Duca alla *carissima cugina* apportò l'elenco dei *Carbonari* parmigiani, con tutte le più minute notizie sulla cospirazione. Allora Metternich mise alle strette la Duchessa e il Generale, costringendoli a far sostenere in carcere non pochi cittadini: nobili, professori, avvocati, uffiziali superiori ecc. Però



PARMA — LE BECCHERIE E IL MERCATO.

(Fot. L. I. d'Arti Gratiche).

istante su due di questi casi.

Nel 1821 vi erano *Carbonari* nel Ducato che cospiravano contro la forma del governo: Neipperg, i Ministri, la Sovrana, sapevano ogni cosa, ma speravano che sinistrati i moti di Napoli e di Piemonte, la burrasca passasse senza tuoni e saette.

Metternich e Francesco IV di Modena ammonivano la Corte perchè stesse sull'avviso e riprimesse: Neipperg rispondeva che non vi erano cospiratori, ma solo politicanti da caffè, noti e

alcuni giorni prima in tutta la città si sapeva che per Carboneria qualcuno sarebbe arrestato; onde, essendo le porte aperte e liberi i confini, chi volle svignarsela potè.

Non pochi degli accusati vennero prosciolti; altri sottoposti a giudizio per delitto di lesa Maestà. — Vi furono condanne a morte e alla galera, ma nessuno salì la forca, e nessuno andò alla galera, meno uno che vi stette pochissimo, e forse per tutta sua colpa. Un ameno Castello sull'Ap-



VILLEGGIATURA DI COLOMBO — IL LAGO NEL GIARDINO INGLESE DI MARIA LUIGIA  
(DA UN'INCISIONE DEL TEMPO).

pennino li accolse, e lassù passarono alcuni anni ben veduti, ben trattati e quasi liberi. Intanto Maria Luigia dava sussidi alle famiglie dei condannati, ne dava a loro stessi, accoglieva ogni propizia congiuntura per diminuire la durata della pena, e finalmente fece proporre a tutti di mutare la prigionia in esilio. — Accettarono il maggiore Berchet, Grimaldi, Martini, Bacchi e Negri, che presero imbarco per l'Inghilterra. A questi la Sovrana pagò le spese di viaggio, poi donò cinquecento lire a ciascuno per mantenersi ne' primi giorni, dopo lo sbarco; e ordinò che mentre essi erano fuori di Stato si pagasse un assegno alle famiglie rimaste.

Così si comportava l'ottima donna che comandava in Parma, nel tempo stesso che il Duca di Modena faceva tagliare la testa ad un virtuoso sacerdote convinto di essersi ascritto ai *Carbonari*.

Ora, come va che tanti scrittori hanno avuto pagine di fuoco e di maledizione contro il maggior numero dei regnanti d'Italia per le atrocità commesse nel '21, e nessuno ebbe una parola per la mitezza e la generosità di Maria Luigia?

Che sia stato in causa di quei benedetti amori e delle corna?

Nel febbraio del 1831 scoppia la rivoluzione in Parma, la truppa è disarmata, la Duchessa abbandona la Capitale; un governo popolare viene eletto in nome della Duchessa medesima. — Dopo un mese arriva D'Aspre co' suoi Lanzi, e tutto è finito. I membri del governo provvisorio si mettono in salvo, meno due, che non pensano a fuggire, e vengono carcerati. Si fa il processo e si giudicano. Il Tribunale con una indipendenza che onora la magistratura, il governo e più di tutti il principe, li assolve da ogni colpa, e mette a carico della Sovrana e dei Ministri l'aver disertato il posto, e lasciato il paese, senza rappresentanza governativa, in balia di plebe anarchica.

Chi fosse desideroso di conoscere questo episodio, che fa seguito ai moti rivoluzionari del '31 in Parma, legga l'ultima parte dell'Apologia di Guerrazzi, nella quale sono fatti amplissimi commenti alla rettitudine dei giudici parmensi, ed alla saviezza del principe.

I cittadini, che in buon numero erano scappati,

da lì a poco ebbero facoltà di tornare alle loro case: quelli che avevano coperto impieghi governativi, ottennero sussidi, indi le dovute pensioni. A Modena invece il Duca faceva strangolare Borelli e Menotti, e non era il solo principe in Italia che punisse di morte gli amatori della libertà.

Non ci fu che il fiero Guerrazzi, non al certo fautore di sovrani, che lodasse la clemenza e la giustizia di Maria Luigia; gli altri seguitarono a vituperarla.

Dopo la crisi del '31 il Ducato tornò nella consueta tranquillità, e vi si mantenne sino alla morte della Duchessa. -- Vero è che nell'ultimo periodo del governo dell'Austriaca le cose camminarono meno bene, causa la noiosa austerità del Conte di Bombelles, terzo marito; e causa d'essersi la buona donna gettata in seno di Santa Madre Chiesa, che è il pietoso asilo di tutte le invecchiate Maddalene.

Se non era lo Svizzero sagrestano e terziario, si sarebbe arrivati alla fine della ducea senza assistere agli esercizi spirituali, e senza vedere la gioventù agguantata dai Gesuiti, i quali dal 1768 in poi non avevano potuto rifare il nido in casa nostra. Ma fu destino ingrato che un capitano della guardia di Carlo X, battuto dai rivoluzionari di Parigi nel 1830, dovesse capitare a Parma per insegnarvi la Dottrina Cristiana.

Questo periodo di bacchettoneria guastò non poche giovanili coscienze, insegnando che con un po' di ipocrisia si ottenevano gradi e impieghi. -- Vennero su i Paolotti, crebbe l'influenza malefica di certe sagrestie, e andò quasi perduta la spon-

tanea e leale confidenza che reciprocamente passava fra i giovani.

Fortuna che il periodo fu breve e finale.

Addì 17 Dicembre del 1847 alle ore 5 e minuti 10 della sera Maria Luigia si presentò al signore Iddio, il quale, nella sua infinita bontà, avrà accolto l'Illustre peccatrice compatendo e perdonando.

Amen.

*Tolgo questo articolo dalla minuta di una lettera che il comm. Emilio Casa dirigeva nel 1893 alla illustre gentildonna fiorentina Amalia Toscanelli in Peruzzi.*

*Il dott. Casa, nato a Roma nel 1819, trascorse sotto il governo di Maria Luigia la propria giovinezza; quindi nessuno meglio di lui, che ad un forte intelletto e ad una vasta erudizione univa una integrità d'animo ed una indipendenza di giudizi a tutta prova, poteva discorrere di quegli avvenimenti di cui fu testimone e parte. E lo fece magistralmente in numerose monografie, delle quali preparava un'edizione completa, allorchè due anni or sono venne rapito all'affetto ed all'ammirazione dei Parmigiani.*

*Così egli lasciò inedito uno studio poderoso sul Governo di Maria Luigia d'Austria nei Ducati Parmensi: studio sintetizzato nella lettera brillante ed arguta qui riprodotta, la quale suscita un vivo desiderio che esso venga dato alla luce, togliendo così da un oblio indecoroso un'opera destinata ad occupare uno dei primi posti nella presente rifioritura degli studi napoleonici.*

GIACCO LOMBARDI.



PIACENZA - PONTE SUL TORRENTE TRILBBIA. (DA UN'INCISIONE DEL TEMPO).

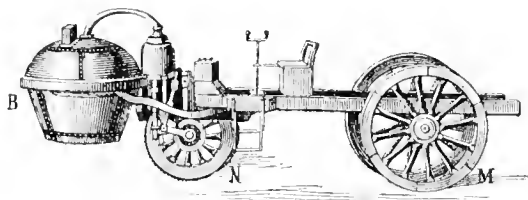
## I TRASPORTI PER VIE FERRATE ALL' ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MILANO.

I.



L'UOMO è nato nomade. Egli non si rassegnò a rimanere dove nacque, ma volle vedere nuove terre e nuovi cieli, incontrarsi con nuove genti, spintovi spesso dalla necessità dell'esistenza.

Nei tempi primordiali non disponeva che delle proprie gambe come mezzo di locomozione sulla



CARRO A VAPORE DI CUGNOT.

terra, non altrimenti delle fiere contro cui doveva lottare. In seguito riesci ad assoggettare a sè qualche animale, il bove, l'asino, il cavallo, il cammello, il dromedario, lo struzzo, e a farvisi trasportare; ed a questo avvenimento, che segna un passo importante nel faticoso cammino della civiltà, si collega la ben nota leggenda di Castore e Polluce. La zattera o slitta o traino fu il primo veicolo di cui si servì per trasportare sè e le sue scorte sui ghiacciai e attraverso alle praterie e ai deserti.

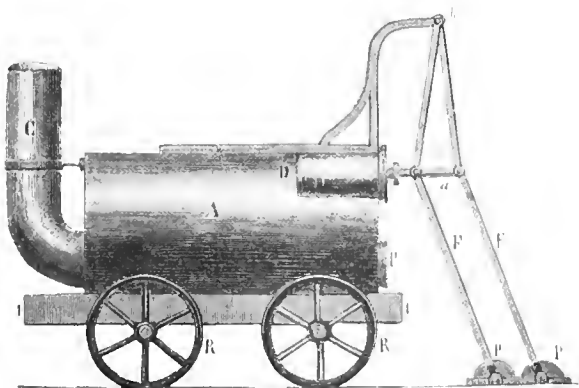
Un tale veicolo trascinò egli stesso e fece trascinare dagli animali da lui domati. Lo stesso veicolo, specie per attraversare regioni montuose o paludose, sollevò dal suolo, portò egli stesso e fece portare dagli animali, trasformandolo così in palanchino, portantina o lettiga. Intanto scopriva che interponendo dei tronchi d'albero tra

la zattera ed il suolo poteva ridurre assai lo sforzo occorrente per rimuoverla. Dal tronco d'albero o rullo nacque la ruota, invenzione importantissima che accompagnò l'umanità in tutte le sue espansioni sulla terra; e dalla ruota nacque il carro, rudimentale dapprima per gli scarsi mezzi di cui disponeva l'uomo in quelle prime età; ma che si andò man mano perfezionando col progresso della tecnica, assumendo forme diverse per corrispondere a nuovi bisogni.

All'epoca dei Faraoni, e cioè circa 37 secoli fa, eranvi già in Egitto dei carri sfarzosi. I Greci e i Romani sino dagli albori della loro civiltà fecero uso di bighe, quadrighe, sestighe, rede e calessi. In fine in tempi non molto discosti dal nostro apparvero la berlina, il cabriolet, il tilbury, il coupé, la sediola, la diligenza, il brougham, il char-à-banc, ecc.

Dopo aver soggiogato gli animali, l'uomo ricorse anche alla forza del vento per il rimorchio delle slitte o dei carri, munendoli di vele. In seguito riuscì a soggiogare allo stesso scopo una delle più importanti energie naturali: il calore.

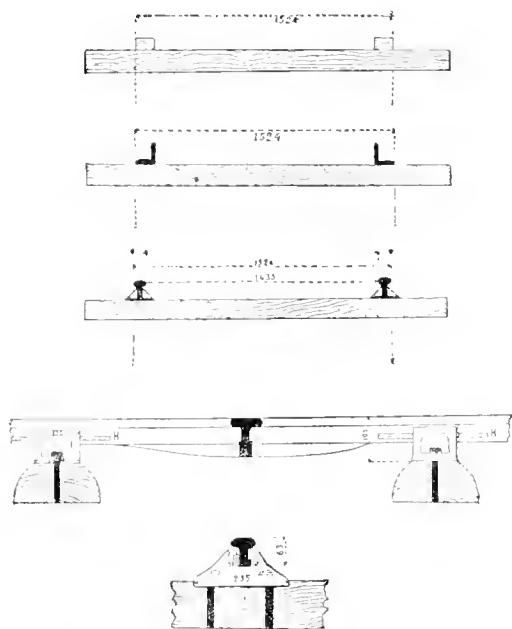
Papin scopriva verso la fine del secolo XVI la



LOCOMOTIVA BRUNTON.



Al concorso si presentarono quattro concorrenti. Soltanto la locomotiva di Stephenson, da lui denominata *Rocket* (Razzo), soddisfece pienamente, nelle prove effettuate nel 1829, alle condizioni del concorso e fu dichiarata premiata. Il Razzo, ad un solo asse, non pesava che 4,5 tonn. ed aveva solo 25 tubi bollitori: la superficie di riscaldamento del forno era di 3 mq. circa; quella dei tubi di mq. 10,7; il diametro dei cilindri era di 203 mm.,



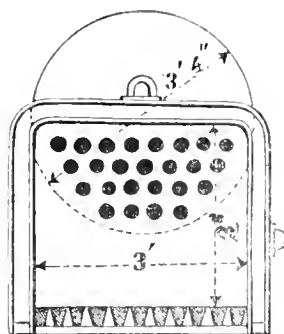
ARMAMENTI STRADALI PRIMORDIALI

la corsa degli stantuffi di 418 mm. ed il diametro delle ruote di m. 1,43.

Durante il 1830 Stephenson costruì 11 altre locomotive, di cui la penultima porta il nome di *Globe* (Globo). Questa pesava già 11 tonnellate ed era a due assi accoppiati.

E' significativa la circostanza che in quei tempi ritenevasi assai elevata, tanto da paragonarla a quella del razzo, la velocità di 16 chilometri all'ora! Ora, dopo meno di 80 anni troviamo già insufficiente quella di 80 km. all'ora.

Arrestiamoci ad esaminare una di queste locomotive, il *Globe*, che segnano l'origine della vera ferrovia a vapore; e se ne faremo l'anatomia vi



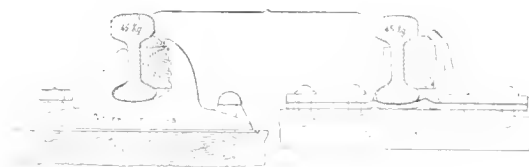
SEZIONE TRASVERSALE NEL FORNO DEL « ROCKET »

scorgeremo tutte le caratteristiche della generalità delle più moderne locomotive a vapore, e cioè la caldaia tubolare, i cilindri e gli stantuffi motori, il cassetto di distribuzione e lo scappamento. Altri apparecchi vi si aggiunsero in seguito, tra i quali l'iniettitore inventato da Giffard e i potenti freni pneumatici, ma nessuno degli organi originari fu, nella sua essenza, eliminato e sostituito.

In una locomotiva costruita da Roberto Stephenson nel 1843 riscontrasi anche la distribuzione col settore o ghifo che con la stessa foggia o con foggie diverse, ma con identico principio, venne sino a noi. Secondo Colburn la distribuzione col settore, quasi identica a quella moderna, era stata applicata nel 1832 in America da W. T. James di Nuova-York.

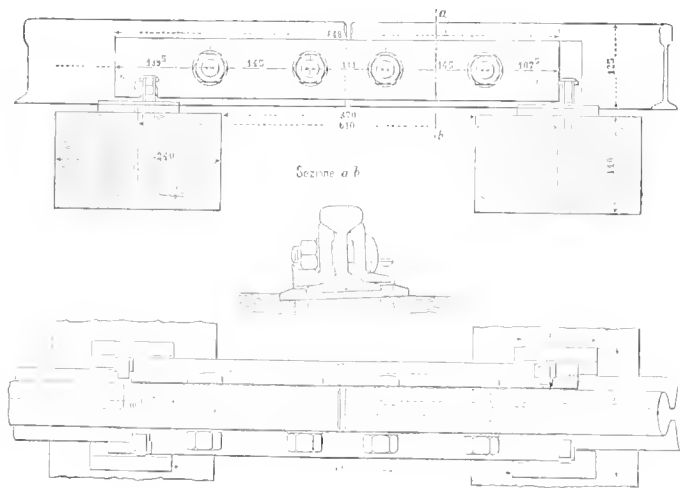
Molti tentativi si fecero, ma con poco frutto, per sostituire la caldaia tubolare con caldaie affini ai generatori fissi, come quelli Cornovaglia, a tubi d'acqua, ecc. Nè miglior sorte pare possa avere la caldaia Robert che figura alla Esposizione di Milano. Si va solo estendendo l'uso dei tubi ad alette, o tubi Serve, che permettono di accrescere la superficie riscaldante, in sostituzione di quelli semplicemente cilindrici.

La distribuzione a cassetto è una delle invenzioni più geniali e sarà sempre oggetto di meraviglia per



ARMAMENTI CON ROTAIE A DOPPIO FUNGO

la facilità e semplicità con cui compie una funzione assai complessa. Ora il cassetto è frequentemente usato sotto forma cilindrica, per sottrarlo quasi completamente alle resistenze di attrito e perchè consenta maggiori aperture al passaggio del vapore. Invenzione pure geniale è quella del settore di Stephenson, che permette di distribuire il vapore nei cilindri motori più o meno secondo che occorre e di invertire anche il movimento della locomotiva: essa è ancora assai usata oggidì, ma tende a cedere il passo a quelle di Allan, di Gooch e di Walschaert, fondate del resto sullo stesso principio.



ARMAMENTO VIGNOLES.

Difficilmente una grande invenzione industriale è l'opera di un solo uomo: essa è per lo più il frutto delle idee, degli studi, delle ricerche, dei tentativi e delle prove e riprove di più persone e talvolta anche di più generazioni. Tale è il Rocket, il Razzo, la vaporiera: se questa uscì completa dal cervello di Stephenson e porta giustamente il suo nome, essa non sarebbe stata possibile senza la caldaia tubolare ideata secondo alcuni dall'ingegnere francese Séquin (1827) e secondo altri ingegneri inglesi Booth e Neville, senza il cassetto di distribuzione, che pare sia da attribuirsi a Murray, senza il settore di James, e infine senza lo scarico del vapore esausto nel camino che fu proposto dagli ingegneri francesi Pellettin e Delabarre. Lo Stephenson ebbe il merito grande di unire tra

di essi armonicamente questi diversi trovati, di completarli e perfezionarli e di convergerli ad una stessa finalità. E per questo gli si deve perenne riconoscenza.

\*  
\*\*

Ci occorre ora di abbandonare per poco la locomotiva per parlare dell'altro fattore del maraviglioso progresso della locomozione: la strada ferrata.

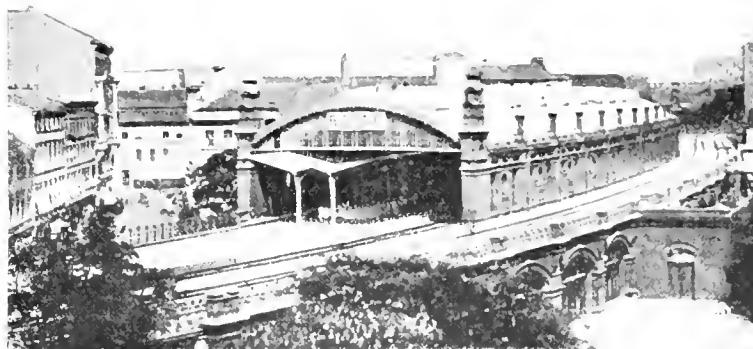
È presumibile che debba risalire a tempi antichissimi l'impiego di travi o tavolati di legno ovvero di lastre di pietra su terreni paludosi o sabbiosi per impedire che vi affondassero le ruote e rendervi possibile il rimorchio dei carri.

Rotaie furono applicate su strade che allacciavano miniere a porti marittimi, e consistettero in longarine incassate a raso sul suolo e congiunte trasversalmente da tavole che ne impedivano lo spostamento. La prima rotaia di ferro data dal 1767 ed è dovuta a Reynolds, il quale nella sua qualità di proprietario delle miniere di Coalbrookdale in Inghilterra fece inchiodare sulle longarine di legno, come quelle suaccennate, delle lamiere di ferro lunghe m. 1.50, larghe 12 cent. e spesse 3 cent., alquanto concave superiormente. Nel 1776 per opera di Curr furono applicate nelle miniere di Sheffield le prime rotaie di ghisa, posate dapprima su longarine e successivamente su traversi di legno. Nel 1789 Jessep proponeva la rotaia a T o a semplice fungo con cuscinetti e nel 1797 questa fu applicata nelle miniere di carbone da Lawson Mains disponendola su prismi rettangolari di pietra. La nuova applicazione richiese lo studio di ruote speciali e quello per diramare i veicoli da una all'altra via; e così nacquero i carri per ferrovia e gli scambi. Nel 1832 si armava la linea Londra-Birmingham con rotaie di ferro laminate a doppio fungo dissimetrico lunghe parecchi metri, ideate da John Birkinshaw.

Parecchi sistemi di rotaie vennero in seguito proposti per le ferrovie, ma oggidì non restano in campo a contendersi la palma della durata e della buona viabilità che la rotaia a doppio fungo dis-



METROPOLITANA  
DI BERLINO:  
STAZIONE  
DELLA BORSA.

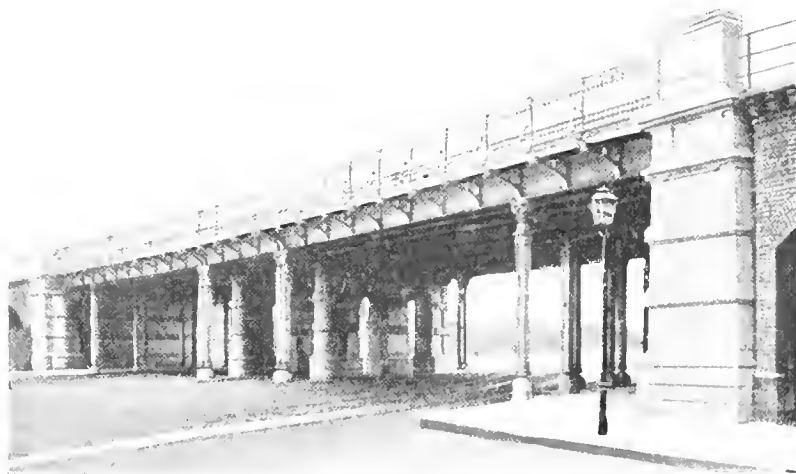


simetrico e quella a base piana detta Vignoles, dal nome del suo inventore americano, le quali sono di acciaio e sono poste su traverse di legno o metalliche e ad esse collegate con interposizione di cuscinetti o di piastre. Queste rotaie si laminano oggi generalmente in barre della lunghezza di metri 12. La giunzione tra le varie barre ottiene mediante stecche e chiavarde. Le traverse di legno, più generalmente di quercia o di cerro, vengono spesso impregnate con sostanze anisettiche per preservarle dall'umidità e dai tarli: dei buoni campioni di traverse iniettate, con diverso procedimento, con olio di catrame puro e con olio di catrame contenente dell'acido fenico, rispettivamente dalle

Ditte Giussani di Milano e Himmelsbach di Friburgo (Baden) vennero presentati all'Esposizione di Milano. Si esperimentarono pure delle traverse di altro materiale; ma queste, tra cui meritano di essere accennate quelle in cemento armato che figurano nella Mostra delle ferrovie dello Stato italiano, non ricevettero sino ad ora che applicazioni assai limitate, nè sembra che racchiudano i germi di future estese applicazioni.

Le strade ferrate continentali europee sopportano al massimo carichi di 16 e 17 tonn. per ciascun asse dei treni; in America questi carichi si elevano anche a 23 tonn.

Per le tramvie, ferrovie che hanno la particola-

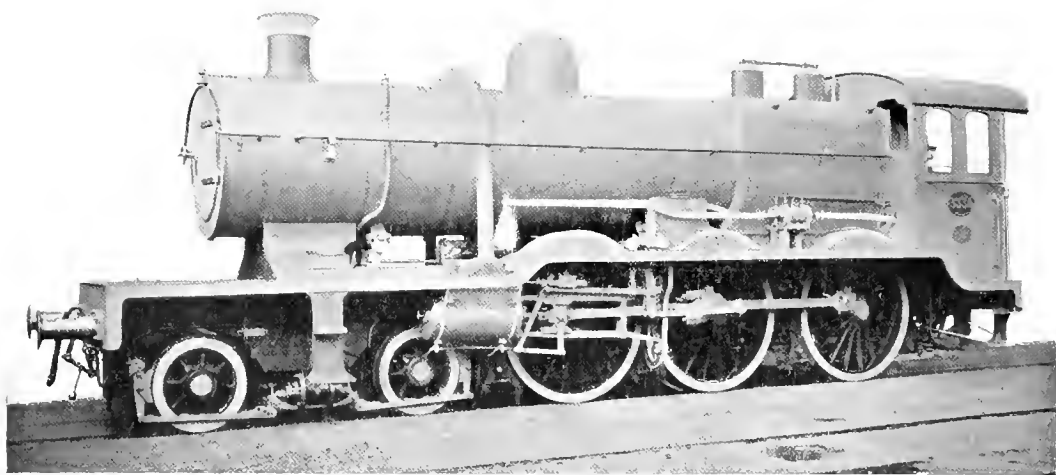


METROPOLITANA  
DI BERLINO:  
VIADOTTO

rità di non avere una sede propria, le rotaie non debbono sopraelevare dal suolo per non presentare alcun ostacolo alla circolazione dei carri ordinari. Nelle vie pavimentate usansi generalmente le rotaie a gola del tipo Phoenix di Hoerde del peso di 53 kg. per m. corr.

La larghezza della strada non è la stessa per tutte le ferrovie. La via normale, quella più generalmente impiegata, ha la larghezza da m. 1.435 a m. 1.450 tra gli orli interni delle rotaie. Delle vie alquanto più larghe furono adottate in alcune regioni, tra cui la Russia, la Spagna e l'Irlanda.

quello per metro corrente della locomotiva per non pregiudicare la stabilità della strada e in particolare delle opere d'arte (ponti, viadotti, ecc.), limitano forzosamente la potenza della locomotiva a vapore, il lavoro cioè che essa è suscettibile di svolgere durante un minuto. Invero la locomotiva portando con sé il generatore della energia (la caldaia, l'acqua, il carbone), la sua potenza massima è in stretta correlazione al suo peso e al suo volume. Non potendosi aumentare le dimensioni della locomotiva, bisognerà, per renderla più potente, accrescerne la potenza specifica, e cioè quella ri-



LOCOMOTIVA COMPOUND PER TRENI RAPIDI, COSTRUITTA DALLA « SOCIÉTÉ ANONYME DE ST. LÉONARD », LIEGI.

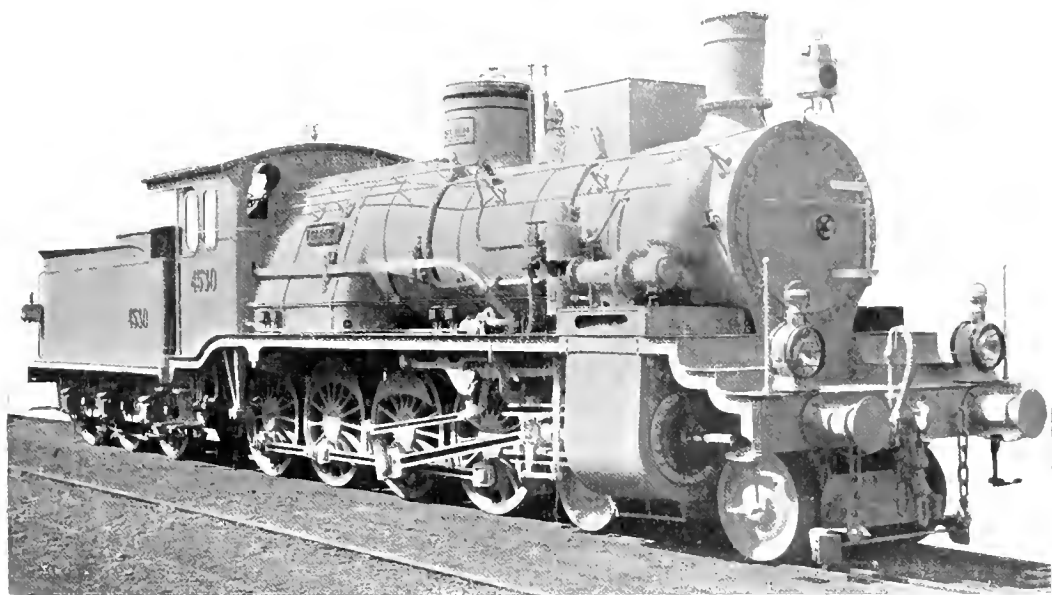
D'altro lato molte ferrovie secondarie sono a scartamento ridotto, e cioè hanno larghezze minori, per lo più da m. 0.90 a m. 1.

In correlazione alla larghezza della strada è la cosiddetta *sagoma-limite*, e cioè il profilo entro cui i treni possono liberamente circolare nonostante gli spostamenti verticali e orizzontali che essi subiscono. La sagoma-limite non è la stessa in tutte le ferrovie anche dello stesso scartamento: in Inghilterra racchiude un'area relativamente piccola, alquanto maggiore è nell'Europa continentale e maggiore ancora è agli Stati Uniti d'America.

Notiamo qui che la sagoma-limite da una parte e d'altra parte la necessità di non elevare oltre un certo limite il peso delle ruote sulle rotaie né

ferita all'unità di peso, alla tonn. ad es.; il che si può ottenere sia costruendola con materiali assai resistenti, quali la moderna metallurgia è in condizione di produrre, sia alimentandola con combustibile che abbia un elevato potere calorifero, che si possa rapidamente introdurre nel forno e vi abbruci con facilità e vi sia utilizzato per modo che la pressione in caldaia si mantenga massima anche quando occorrono le maggiori prestazioni, e sia infine utilizzandovi il vapore acqueo sotto maggior pressione e anche di *altra qualità* come diremo.

La vettura elettrica che non porta con sé il generatore dell'energia, ma la riceve a distanza, è capace di svolgere una maggiore potenza specifica che



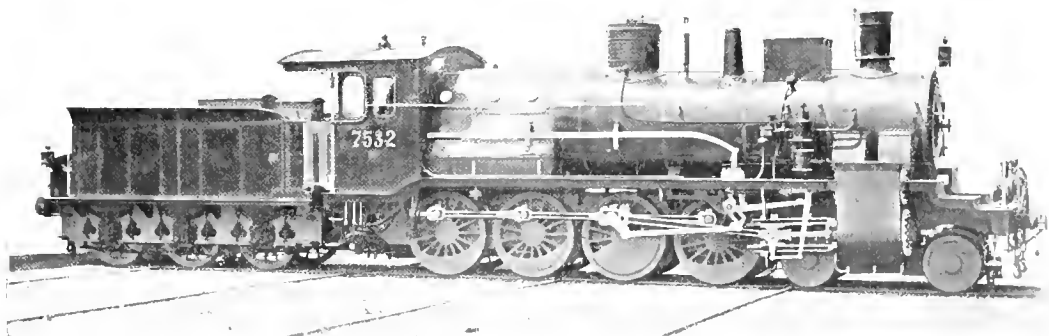
LOCOMOTIVA COMPOUND A DUE CILINDRI PER TRENI MIRC SU FORTI PENDENZE A QUATTRO ASSI ACCOPIATI CON CARRELLO, COSTRUTTA DALLA SOCIETÀ ITALIANA ERNESTO BREDA.

non la locomotiva a vapore alle stesse condizioni di armamento e di sagoma-limite, giacchè il motore elettrico, a parità di peso, ha una potenza assai superiore a quella dell'insieme del motore a vapore e del suo generatore.

La strada ferrata supera i colli e i monti, ma li attraversa anche mediante gallerie, di cui alcune lun-

ghissime. La Galleria del Sempione che è stata testè aperta all'esercizio è la più lunga di tutte e misura oltre a 19 km. (esattamente m. 19.775,52).

Il servizio nelle lunghe gallerie con forti pendenze, mediante pesanti treni a vapore, alimentati con combustibile solido, presentò delle difficoltà gravi pel fatto che le locomotive di essi treni vi



LA STESSA LOCOMOTIVA — VISTA LONGITUDINALE.

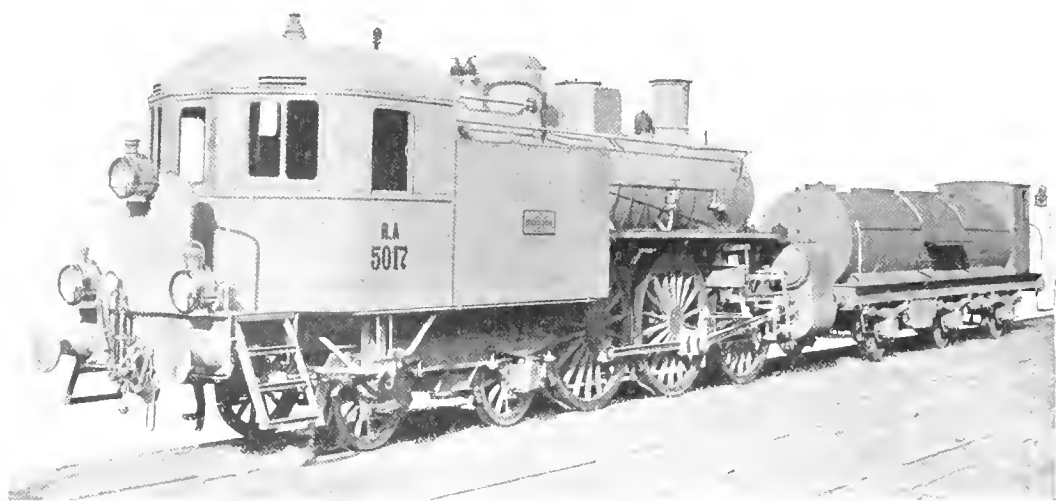
immettono delle abbondanti quantità di vapore e di gas che ne elevano la temperatura e sono impropri alla respirazione ed anche esiziali. Alimentando i forni della locomotiva con idrocarburi liquidi, il che del resto sarebbe proibitivo in Italia a cagione del forte dazio doganale da cui questi sono gravati, si riesce ad evitare la produzione di sostanze esiziali, ma non mai quella, grandissima, di sostanze irrespirabili e asfissianti.

Queste difficoltà furono, almeno entro certi limiti, superate mediante la applicazione di ventila-

il blocco assoluto Cardani, il sistema centrale idrodinamico di manovra Bianchi-Servettaz, ecc.

Dal felice connubio della vaporiera colla strada sorsero quei mezzi di comunicazione che in poche decine di anni rivoluzionarono il mondo e senza dei quali sembrerebbe ora impossibile l'esistenza del consorzio umano.

Nata in Inghilterra, la ferrovia a vapore si diffuse in breve nel Nord-America, nel Belgio e presso tutti gli Stati civili. Attualmente esistono poco meno di 900.000 chilometri di ferrovia, lunghezza supe-



LOCOMOTIVA COMPOUND A QUATTRO CILINDRI A TRE ASSI ACCOPPIATI, CON CARRELLO, PER TRENI PESANTI E VELOCI, COSTRUITA DALLA SOCIETÀ ITALIANA ERNESTO BRIDA

tori, tra i quali incontrò speciale favore quello dell'ingegnere italiano Saccardo.

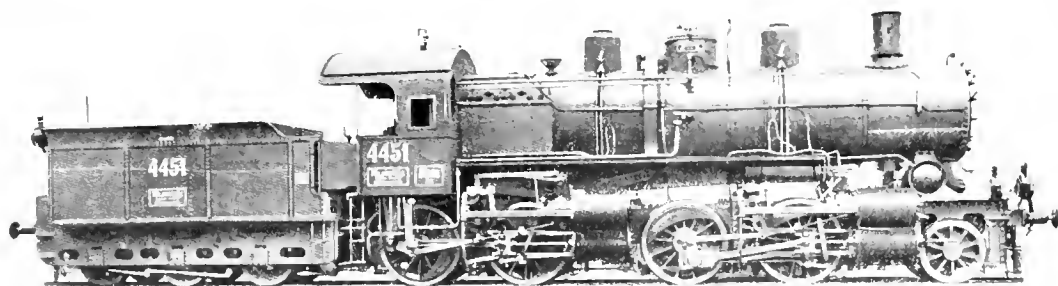
In parecchie grandi città le cui pubbliche vie erano già assai frequentate si costrussero delle ferrovie, dette *metropolitane*, che passano sotto o sopra il suolo. Alcune di queste ferrovie sopraelevate sono assai importanti e di grande effetto decorativo.

Infine dobbiamo notare che per proteggere la circolazione dei treni sulle strade ferrate, si munirono queste di apparecchi di sicurezza, come segnali ottici e acustici, organi di manovra, block-system e semafori. All'Esposizione di Milano sonvi diversi di questi apparecchi assai ingegnosi, come gli spara-petardi Scartazzi-Opessi e Coen-Carli,

riore a 21 volte la circonferenza del globo terrestre all'equatore. Il loro costo è valutato superiore a 215 miliardi di lire. In Italia sonvi oltre 16.000 chilometri di ferrovia e circa 4.000 chilometri di tramvie, il cui costo complessivo ammonta a 5800 milioni.

\*  
x x

Ma torniamo alla locomotiva a vapore, dove l'abbiamo lasciata per seguirne l'ulteriore evoluzione. Essa si perfezionò sempre più, si moltiplicò, crebbe in potenza per raggiungere sempre maggiori velocità e rimorchiare treni sempre più pesanti. La maggior potenza si cominciò ad ottenerla aumentandovi la quantità e la qualità del vapore, producendovelo cioè in maggior copia e sotto mag-



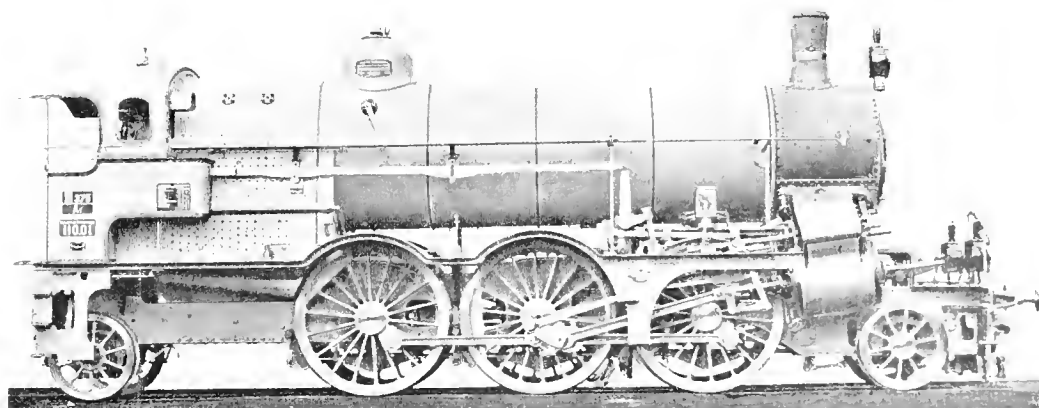
LOCOMOTIVA A GRANDE VELOCITÀ COMPOUND

A QUATTRO CILINDRI, A QUATTRO ASSI ACCOPPIATI E UNO PORTANTE, CON TELAILO SNODATO (SISTEMA MALLÉ) PER FORTI RAMPE.  
COSTRUITA DALLE R. FERRIERE DELLO STATO UNGERESE.

gior pressione. L'aumento della pressione richiede evidentemente un aumento nello spessore delle pareti e nel peso della macchina. Esso ebbe per effetto di accrescerci il deterioramento e perciò le spese di manutenzione; ma offrì pure il grande vantaggio di una migliore utilizzazione del combustibile. E' noto infatti che un chg. d'acqua a  $100^{\circ}$  C. deve assorbire 497 calorie per trasformarsi in vapore saturo a  $100^{\circ}$  C.; questa ingente quantità di calore è tutta spesa a vincere le forze molecolari interne dell'acqua e a collocarne le molecole alla distanza corrispondente allo stato di saturazione. Quando l'acqua è trasformata in vapore,

se ne può elevare la pressione a volume costante con una quantità assai tenue di calore. E così non occorrono che poche calorie per elevare un chg. di vapore da 1 a 12 atmosfere; ed è chiaro che un chg. di vapore a 12 atmosfere effettive è suscettibile di compiere un lavoro meccanico se non pari, come teoricamente si potrebbe ritenere, a 12 volte quello che può svolgere un chg. di vapore a 1 atmosfera effettiva, pur tuttavia sempre assai più ragguardevole. Da qui si scorge quanto sia utile nei riguardi del rendimento di elevare la pressione nelle caldaie delle locomotive.

Ma un primo grave ostacolo si incontrò nel-



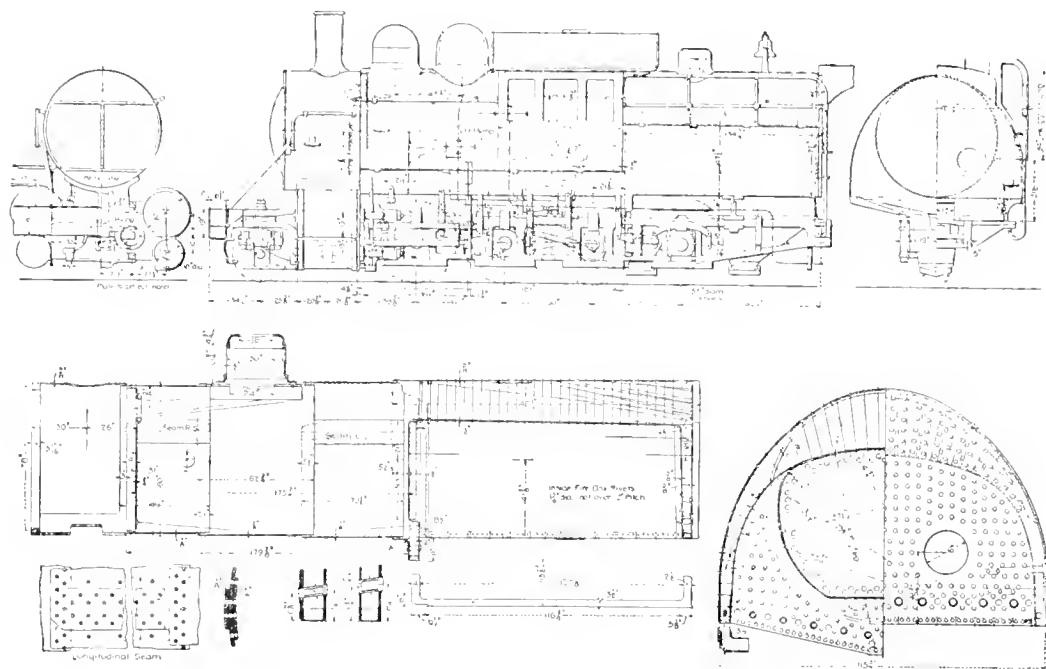
LOCOMOTIVA COMPOUND A QUATTRO CILINDRI, CON TRE ASSI ACCOPPIATI E DUE RADIALI PORTANTI.

PER TRENI RAPIDI E PESANTI E PER FORTI RAMPE

COSTRUITA DALLA WIENER LOKOMOTIV-FABRIK-GESELLSCHAFT PER LE FERROVIE DELLO STATO AUSTRIACO.

l'aumentare la pressione oltre a 12 atmosfere effettive; e questo consistette o nel dover rinunciare a una conveniente espansione del vapore nei cilindri motori, e cioè alla buona utilizzazione di esso vapore, o nel dover dare una debolissima apertura alle luci della sua ammissione nei cilindri motori, assoggettandolo così ad una forte laminatione avente per effetto di ridurne la pressione,

il sistema compound. Ma solo nel 1875 apparvero le prime locomotive compound. Esse furono costrutte dal Creusot su progetti dell'ingegnere ginevrino A. Mallet per la ferrovia Bajona-Biarritz. Esse erano a due cilindri; e cioè il vapore dopo aver lavorato in un primo cilindro, detto *a alta pressione*, passava in un secondo cilindro, più voluminoso, detto *a bassa pressione*, ove si espandeva



LOCOMOTIVA COMPOUND A QUATTRO CILINDRI, TIPO VACLAİN.

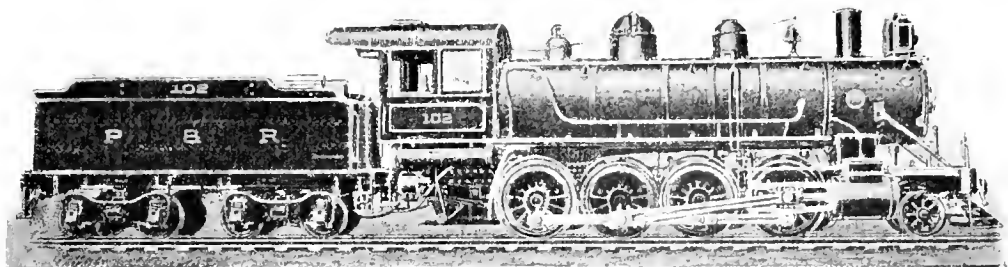
rendendo in tal guisa in gran parte illusoria la maggior pressione creata in caldaia.

Fortunatamente venne l'applicazione del sistema *compound* alle locomotive a rimuovere un tale ostacolo, consentendo di adottare vantaggiosamente pressioni anche di 15 e 16 atmosfere. In che consiste il sistema compound? Esso consiste nel far lavorare il vapore non più in cilindri separati, ma in cilindri tra loro comunicanti.

Molti studi si fecero sin dai primordi della locomotiva e dallo stesso Stephenson per applicarle

ulteriormente, per scaricarsi infine nello scappamento. Gli stantuffi dei due cilindri agivano sullo stesso asse della locomotiva. In seguito si costruirono molte locomotive compound a due e a quattro cilindri, nelle quali ultime sonvi due coppie di cilindri, una a alta e una a bassa pressione. Si costruirono pure qualche locomotiva a tre cilindri, di cui due ad alta e uno a bassa pressione. Quasi tutte le locomotive potenti a vapore saturo che si costruiscono oggidì sono compound a quattro cilindri.

Le figure annesse rappresentano importanti loco-



LOCOMOTIVA « CONSOLIDATION » SISTEMA VAUCLAIN DI BALDWIN, COMPOUND A QUATTRO CILINDRI.

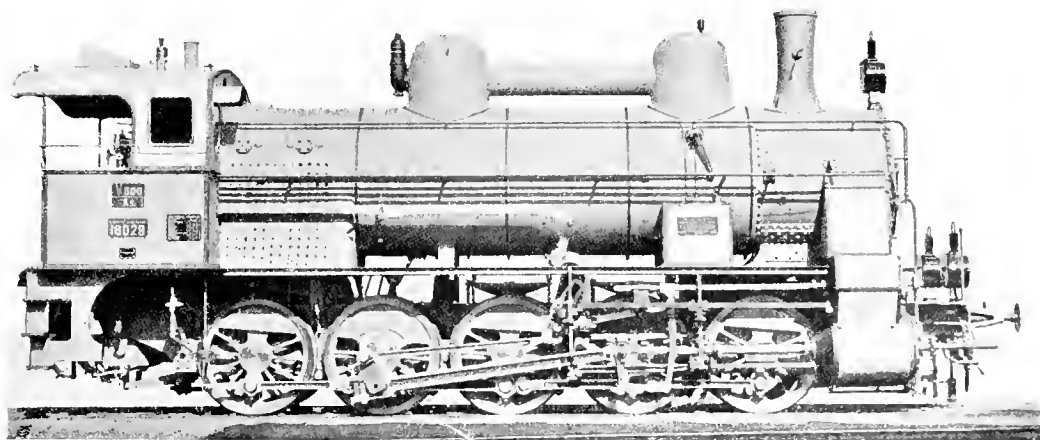
motive compound che figurano alla Esposizione di Milano, delle quali alcune, assai ben costrutte, escono dalle officine nazionali.

Una di queste locomotive presenta una disposizione caratteristica, che non sembra però destinata a diffondersi, la quale permette di aumentare di molto la superficie della graticola e del forno; questi vennero posti sopra il carrello anzichè tra i cosciali e ne consegue che la locomotiva cammina a ritroso rispetto alle macchine del tipo comune.

A Milano è pure esposta una locomotiva compound a due cilindri delle Ferrovie italiane dello

Stato che fu costrutta dallo Stabilimento Giov. Ansaldo, Armstrong e C. di Sampierdarena. Essa ha tre assi accoppiati e un asse portante: questo costituisce coll'asse accoppiato che gli è prossimo un carrello il cui perno si può spostare lateralmente ed è richiamato nella sua posizione centrale da molle antagoniste; quando il carrello passa nella curva l'asse portante rota mentre l'asse accoppiato si sposta soltanto trasversalmente. A questa locomotiva, che è destinata a rimorchiare treni dritisimi anche su linee accidentate, corrispondono i dati seguenti:

Superficie della graticola m.<sup>2</sup> 2.40



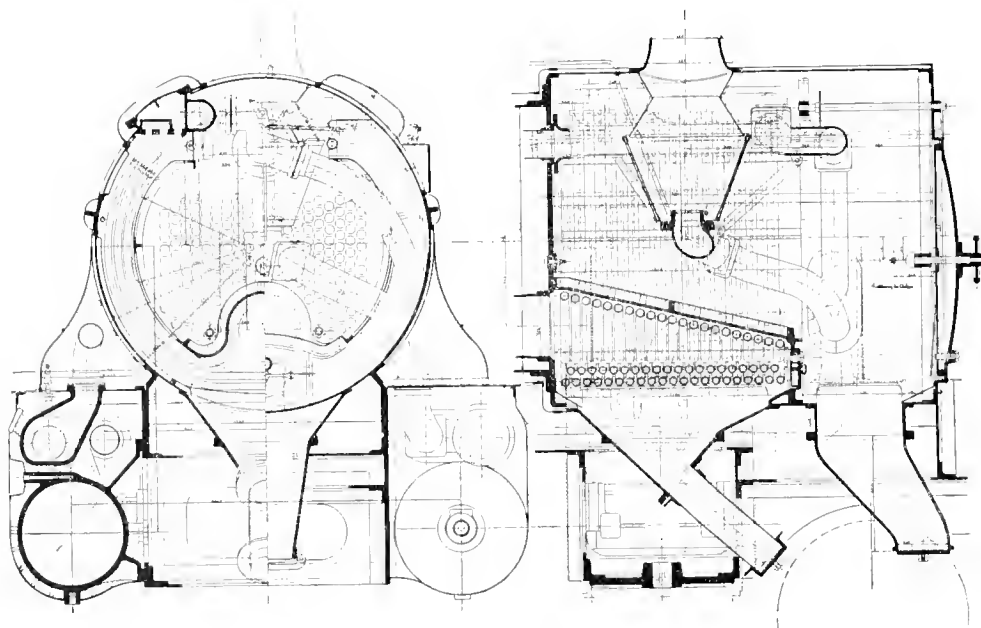
LOCOMOTIVA COMPOUND A CINQUE ASSI ACCOPPIATI, DELLE I. R. FERROVIE DELLO STATO AUSTRIACO, COSTRUTTA DALLA « WIENER LOKOMOTIV-FABRIKS-AKTIEN-GESELLSCHAFT ».



Superficie riscaldante del forno m. <sup>2</sup>	9.86
» totale »	173.86
Capacità d'acqua della caldaia m. <sup>3</sup>	3.80
» di vapore » » »	2.10
Timbro della caldaia per cent. <sup>2</sup>	Kg. 16
Diametro del cilindro ad alta pressione m/m	430
» » a bassa » » »	680
Corsa degli stantuffi »	700
Diametro delle ruote »	1850
Peso della locomotiva vuota Kg.	49.850

Le locomotive compound le più perfette e potenti sono suscettibili di sviluppare 20 cav. d. circa per ogni tonn. del loro peso, non compreso quello del tender. Esse possono trasformare in lavoro utile il 5 % circa delle calorie corrispondenti alla perfetta combustione del combustibile che si consuma nel loro forno.

Le locomotive compound non potrebbero ammettere in caldaia pressioni superiori a 16 atmosfere,



SEZIONE TRASVERSALE NELLA CASSA FUMO.

SEZIONE LONGITUDINALE NELLA CASSA FUMO.  
SURRISCALDATORE DI SCHMIDT.

Peso della locomotiva in servizio Kg.	54.500
» » » aderente »	43.800
Peso del tender vuoto	16.500
Capacità d'acqua m. <sup>3</sup>	15
» di carbone » »	5.

Degna di speciale menzione è la locomotiva compound a cinque assi accoppiati ed uno portante costrutta a Grafenstaden.

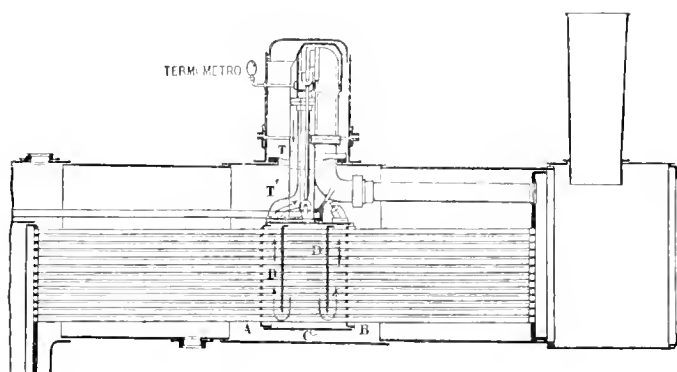
Altre figure rappresentano due macchine compound americane delle più pesanti. Una di queste figure lascia pure vedere la costruzione originale delle caldaie americane che tende pure a diffondersi in Europa.

almeno nelle attuali condizioni della tecnica, e ciò specialmente perchè pressioni più elevate obbligherebbero ad assegnare spessori esagerati alle pareti delle caldaie e ad elevarne così eccessivamente il peso in riguardo alla stabilità della strada. E' ben vero che molti studi si fanno per ottenere, mercè acciai speciali al nichelio, al silicio, ecc., delle lamiere assai più resistenti, che sotto deboli spessori possano essere compatibili colle alte pressioni: ma tali studi non approdano ancora a risultati soddisfacenti, specie nei riguardi economici.

Orbene, se non si può per ora aumentare ulteriormente la pressione del vapore nelle caldaie,

## SURRESCALDATORE

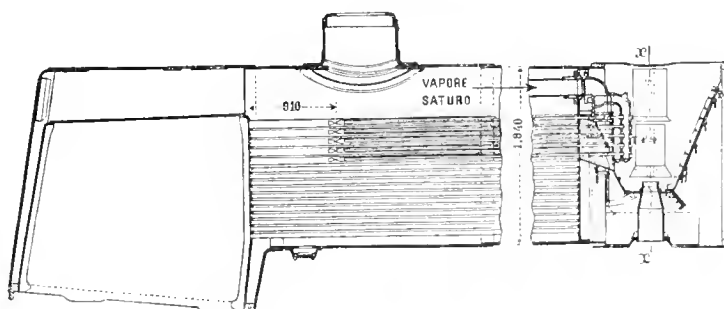
PIELOCK.



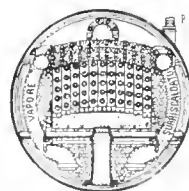
di questo se ne può però migliorare in altro modo la qualità per ottenere prestazioni più potenti dalle locomotive: si può cioè far uso non più di vapore saturo, ma di vapore surriscaldato. Che cosa è il vapore surriscaldato e in che differisce esso dal vapore saturo? — Il vapore saturo che si genera e si utilizza nelle locomotive di cui abbiamo sino ad ora parlato, è quello che si ottiene riscaldando dell'acqua; è vapore saturo quello che si svolge dalla pentola; è vapore saturo quello che esce da un apparecchio di inalazione. — Pel fatto che è in continua dipendenza termica coll'acqua alla quale si somministra il calore e da cui si svolge, esso corrisponde a determinate leggi da tempo note con tutta esattezza; acqua e vapore in comunione hanno sensibilmente la stessa temperatura ed inoltre la temperatura non può cambiare

senza che varii nello stesso tempo la pressione; ad esempio alla pressione di 15 atmosfere esso ha la temperatura di  $199^{\circ}$  C. Il vapore surriscaldato proviene dal vapore saturo; esso è un vapore saturo al quale si sia fornito del calore per modo che la sua temperatura divenga più elevata di quel che prima non fosse rispetto alla pressione. In altri termini, a parità di pressione, il vapore surriscaldato è assai più caldo e contiene una maggiore quantità di calore di quello saturo. Ecco perchè esso, con pari pressione, permette di svolgere un lavoro dinamico maggiore, e tanto più grande quanto più grande è il riscaldamento, che non il vapore saturo.

Per ottenere il soprariscaldamento del vapore lo si fa circolare in tubi che sono avvolti esternamente dalla fiamma o dai gas provenienti dal com-



SEZIONE LONGITUDINALE DELLA CALDAIA



SEZIONE X-X.



VISTA ANT. E SEZIONE

SECONDO L'ASSE DI UN TUBO SURRESCALDATORE.

## SURRESCALDATORE SCHENECTARY.

bustibile che arde, dalle stesse fiamme e dagli stessi gas che già servirono a trasformare l'acqua in vapore saturo.

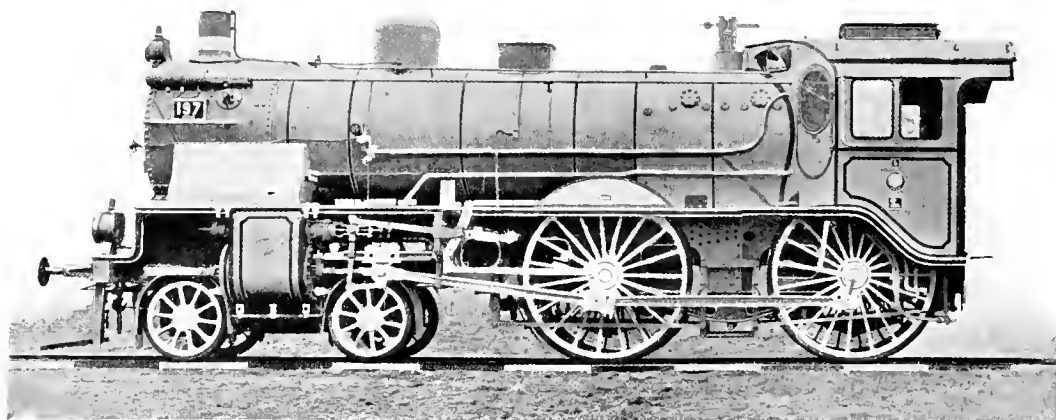
Non poche difficoltà si incontrarono per produrre e utilizzare il vapore surriscaldato nelle locomotive, riguardanti specialmente la stabilità dei materiali e la lubrificazione, ma esse furono quasi completamente superate da qualche anno. All'Esposizione internazionale di Parigi del 1900 figurava già qualche macchina a vapore surriscaldato;

loro indipendenti) e le seguenti delle ferrovie Prussiane dello Stato :

— Locomotiva a due assi accoppiati e carrello della Breslauer Aktien-Gesellschaft ;

— Locomotiva-tender a tre assi accoppiati della Hannoversche Maschinenbau-Aktien-Gesellschaft di Linden, munita della distribuzione a valvola e dell'inversione del movimento senza settore sistema Lentz ;

— Locomotiva-tender a cinque assi accoppiati della



LOCOMOTIVA A VAPORE SURRISCALDATO PER TRENI DIRETTI CON QUATTRO RUOTE ACCOPPIATE E CARRELLO, COSTRUTTA DALLA « BRESLAUER AKTIEN-GESELLSCHAFT » PER LE FERROVIE DELLO STATO PRUSSIANO.

ora si vanno diffondendo specie in Germania, nel Belgio e in America.

Le figure annesse rappresentano i surriscaldatori che meglio si comportarono nella pratica e che si applicarono a locomotive sia a cilindri indipendenti, sia compound.

Alla Esposizione di Milano sonvi parecchie locomotive munite di surriscaldatori, fra le quali ricorderemo quelle delle ferrovie Belge dello Stato, costrutte una dallo Stabilimento Haine-St. Pierre e l'altra dallo Stabilimento la Meuse di Liegi (quest'ultima presenta la particolarità di avere quattro cilindri motori delle identiche dimensioni tra di

Berliner Maschinenbau-Aktien-Gesellschaft di Berlino, macchina potentissima, capace di esercitare lo sforzo di trazione di 16 tonn.;

— Locomotiva a quattro assi accoppiati di Vulcan di Stettino ;

— Locomotiva a due assi accoppiati con carrello della Maschinenbau Anstalt di Breslavia per grandissime velocità ;

— Locomotiva Henschel a due assi accoppiati con carrello.

In tutte queste locomotive il vapore surriscaldato vi è generato alla pressione da 11 a 13 kg. per cent. quadrato e alla temperatura di circa 350° C.

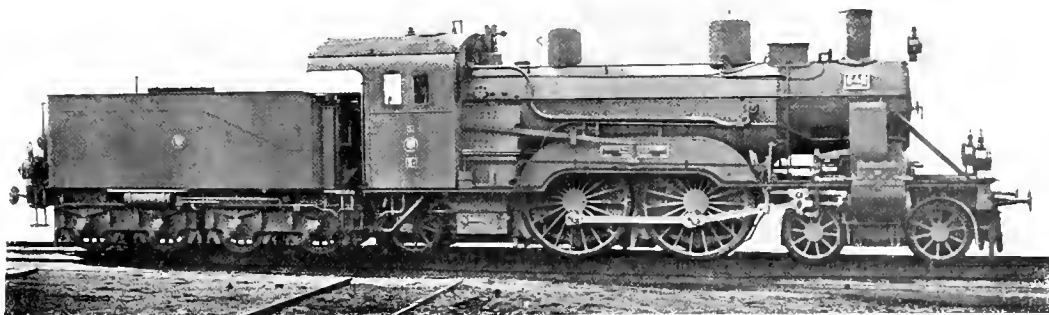


LOCOMOTIVA-TENDER A TRE ASSI ACCOPPIATI CON SURRISCALDATORI SISTEMA PIELOCK E DISTRIBUTORI LENTZ DELLA « HANNOVERSCHE MASCHINENBAU-AKTIE-GESELLSCHAFT », PER SCARTAMENTO NORMALE.

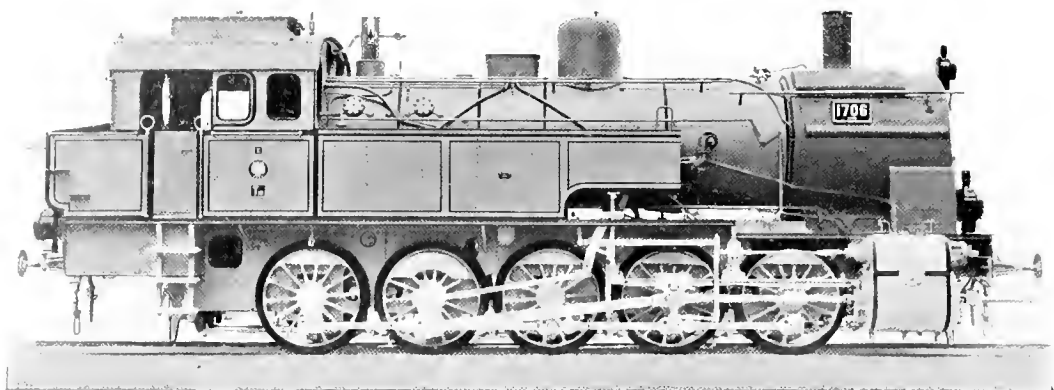
La fabbrica in Vienna della privilegiata Società Austro-Ungherese delle Ferrovie dello Stato vi espone una locomotiva a cinque assi accoppiati e uno portante compound a quattro cilindri ed a vapore surriscaldato; a differenza delle precedenti la pressione in caldaia è di 16 atmosfere effettive.

Mercè l'impiego del vapore surriscaldato si riesce non solo ad accrescere, come si disse, la potenza

della locomotiva, ma eziandio ad aumentarvi il rendimento, od in altri termini a diminuirvi il consumo d'acqua e di combustibile. Il maggior rendimento è dovuto al fatto che il vapore surriscaldato sottrae ai gas caldi, per utilizzarlo, del calore che altrimenti andrebbe perduto, e inoltre al fatto che il vapore surriscaldato non si condensa in contatto delle pareti dei cilindri motori. Importa na-



LOCOMOTIVE COMPOUND A QUATTRO CILINDRI TIPO « ATLANTIC » CON DISTRIBUZIONE A VALVOLE DEL SISTEMA LENTZ DELLA « HANNOVERSCHE MASCHINENBAU-AKTIE-GESELLSCHAFT ».



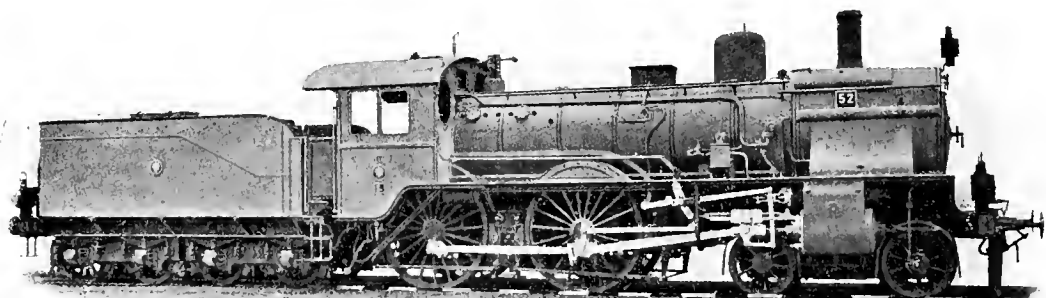
LOCOMOTIVA-TENDER A VAPORE SURRISCALDATO A DIECI RUOTE ACCOPPIATE PER TRENI MERCI, COSTRUITA DALLA « BERLINER MASCHINENBAU-AKTIEN-GESELLSCHAFT » PER LE FERROVIE DELLO STATO PRUSSIANO.

turalmente che il grado di surriscaldamento non sia eccessivo, ma sia tale che il vapore quando si estrica dai cilindri per versarsi nello scappamento sia non più surriscaldato ma saturo.

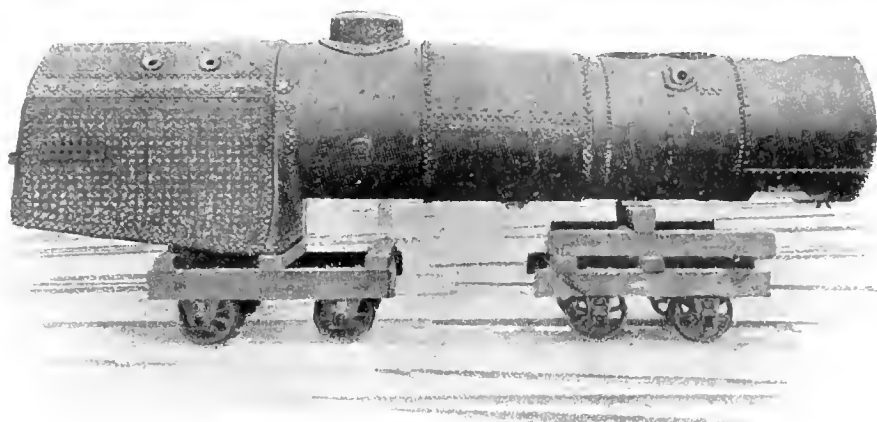
Esperimenti effettuati negli scorsi anni dalle Strade Ferrate dello Stato Prussiano e confermati dalla pratica delle Ferrovie Americane dimostrano che il vapore debolmente surriscaldato, e cioè nelle condizioni più favorevoli, è suscettibile di produrre l'economia del 16 per  $\%$  d'acqua e del 12 per  $\%$  di carbone.

\*  
\*\*

Meritano pure un cenno le locomotive-tender, quelle locomotive cioè che non hanno separati, ma con esse conglobati in modo che gravitano sugli assi delle stesse, i serbatoi contenenti le scorte di acqua e di carbone per l'alimentazione della caldaia, e ciò allo scopo di aumentare il peso aderente e di ridurre il peso morto rispetto a quello utile dei convogli. Le piccole macchine per ferrovie e tramvie e quelle di manovra sono quasi



LOCOMOTIVA A VAPORE SURRISCALDATO A DUE ASSI ACCOPPIATI E CARRELLO PER TRENI RAPIDI DELLE FERROVIE PRUSSIANE, COSTRUITA DALLA CASA Henschel e SOHN, CASSEL.

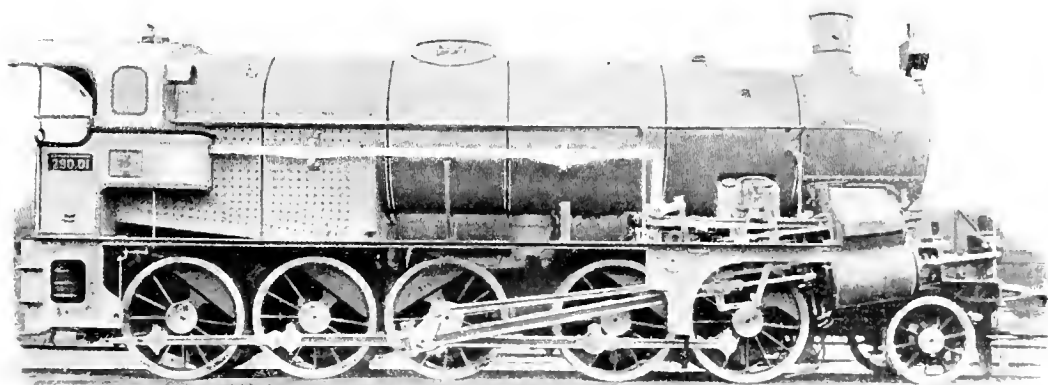


CALDAIA DELLA LOCOMOTIVA COMPOUND A VAPORE SURRISCALDATO,  
COSTRUITA DALLA SOCIETÀ AUSTRO-UNGHERESE DELLE FERROVIE DELLO STATO.

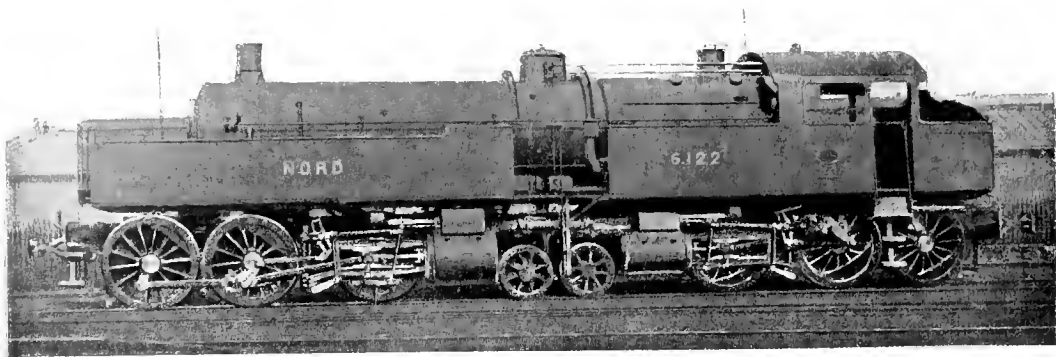
tutte locomotive-tender, e all'Esposizione di Milano se ne veggono dei buoni modelli costruiti dalle case Ing. Ernesto Breda di Milano, Société anonyme de St. Léonard di Liegi, Lokomotivfabrik Krauss & C. di Monaco (Baviera), Société anonyme des Forges, Usines et Fonderies de Haine-St. Pierre

(Belgio), Lokomotivfabrik di Winterthur, Henschel & Sohn di Cassel, ecc.

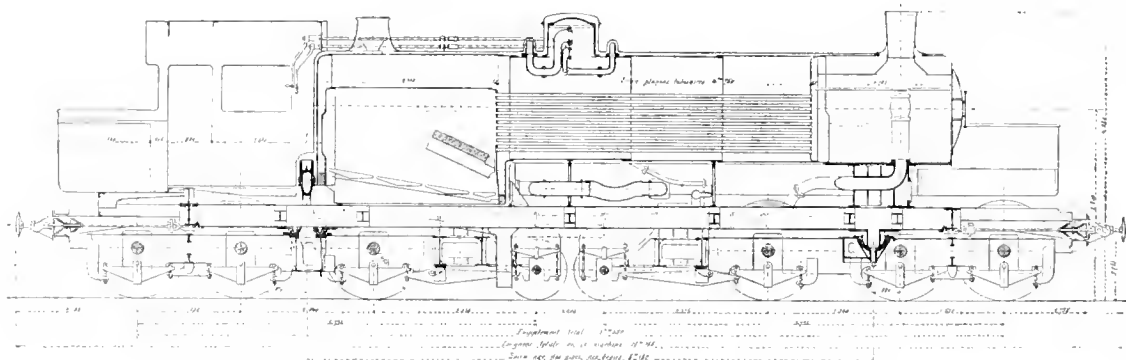
Per le locomotive di grande potenza e per lunghi percorsi con arresti di breve durata, il non adottare un tender separato darebbe luogo all'inconveniente che la scorta di acqua e di carbone do-



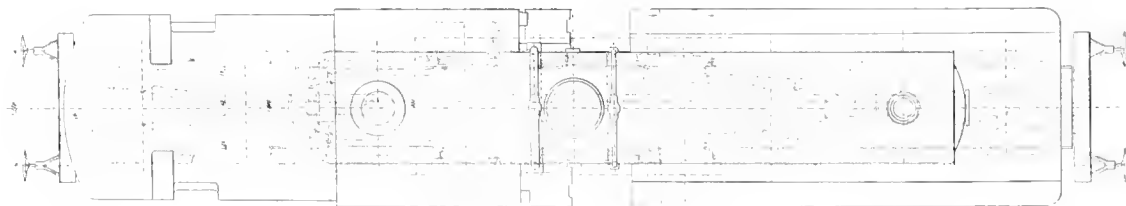
LOCOMOTIVA COMPOUND A VAPORE SURRISCALDATO CON QUATTRO CILINDRI, A CINQUE ASSI ACCOPPIATI E UNO PORTANTE,  
COSTRUITA DALLA SOCIETÀ AUSTRO-UNGHERESE DELLE FERROVIE DELLO STATO.



LOCOMOTIVA-TENDER COMPOUND  
A QUATTRO CILINDRI E A DUE CARRELLI MOTORI PER TRENI MERCI  
DELLA COMPAGNIA FRANCESE DEL NORD.



SEZIONE LONGITUDINALE DELLA STESSA



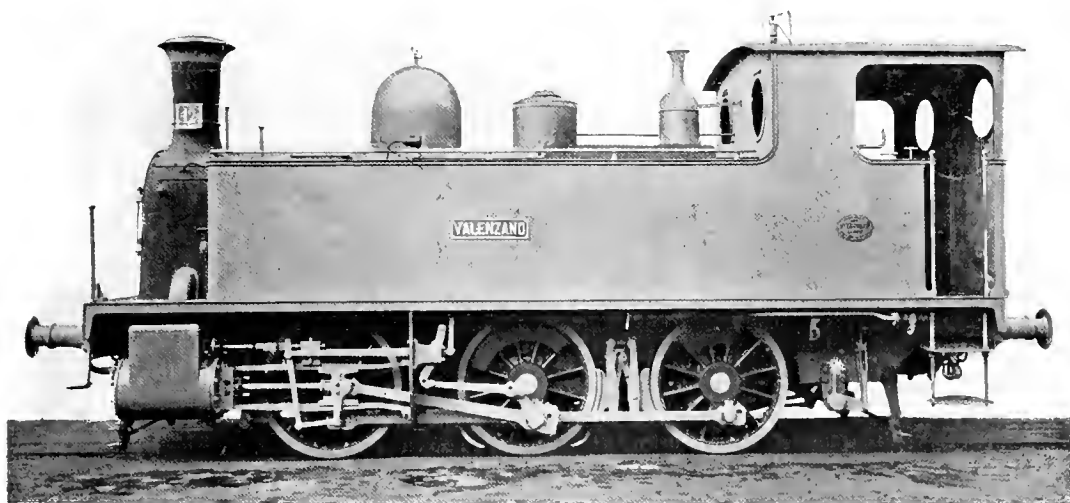
PIANTA DELLA STESSA.



vendo essere assai ragguardevole si avrebbero variazioni troppo notevoli nel peso aderente. Per questo le grandi locomotive-tender non sono relativamente molto diffuse.

Parecchie locomotive-tender assai potenti vennero presentate all'Esposizione di Milano: quelle già citate a vapore surriscaldato di Haine-St. Pierre, di Hannover, di Berlino, sono appunto delle locomotive-tender. Una locomotiva-tender espostavi dallo Stabilimento Ansaldo, Armstrong e C. di Sampier-

l'armamento stradale oltre a 17 tonn. nell'Europa Continentale e oltre a 23 tonn. nel Nord-America e in Inghilterra gli assi delle locomotive; perciò perchè queste abbiano sulle linee ordinarie ad aderenza naturale un grande peso aderente devesi aumentare il numero dei loro assi motori. Affinchè le locomotive del tipo ordinario aventi più di quattro assi accoppiati possano circolare convenientemente nelle curve che generalmente si riscontrano nelle strade ferrate, si erano adottate delle speciali disposi-



LOCOMOTIVA-TENDER A TRE ASSI ACCOPIATI PER SCARTAMENTO NORMALE DELLA « SOCIÉTÉ ANONYME DE ST. LÉONARD », LIEGI.

darena è compound a due cilindri, a tre assi accoppiati e due portanti, uno anteriore e l'altro posteriore. I due assi portanti e i due assi accoppiati sono disposti simmetricamente rispetto all'asse centrale, che è quello motore. Essa pesa a vuoto tonn. 48 e in servizio 64 tonn. Il peso vi è ripartito in ragione di 14 tonn. sugli assi motori e di 11 tonn. sugli assi portanti.

Degna di speciale osservazione vi è la locomotiva-tender compound a 4 cilindri e a 8 assi, dei quali 6 motori e 2 portanti, della Compagnia del Nord francese. E' noto che, come è già stato osservato, non si possono caricare per le attuali condizioni del-

zioni che consentono sensibili spostamenti trasversali di parecchi di tali assi e delle rispettive aste motrici e accoppiate, oppure, come fece lo Stabilimento Maffei, seguendo le idee di Mallet, colla locomotiva che fornì alla Gottharbahn, si resero snodati i cosciali. Una di queste macchine snodate costruita dalle R. Ferriere dello Stato ungherese illustra questo articolo. La Compagnia del Nord francese risolse la questione abolendo i soliti cosciali che seguono la locomotiva in tutta la sua lunghezza e disponendo la caldaia sopra una trave che appoggia su i perni di due carrelli; questi portano essi i cilindri motori, talchè la locomotiva pure avendo 6

assi motori funziona, nei riguardi delle curve, come se ne avesse soltanto tre. I due carrelli, come risulta da ciò che si disse, hanno quattro assi, dei quali tre sono motori e uno è portante; i due assi portanti sono assai prossimi tra di essi. I cilindri ad alta pressione, che sono sopra un carrello, sono collegati con quelli a bassa pressione, che sono sopra l'altro carrello, mediante tubi snodati.

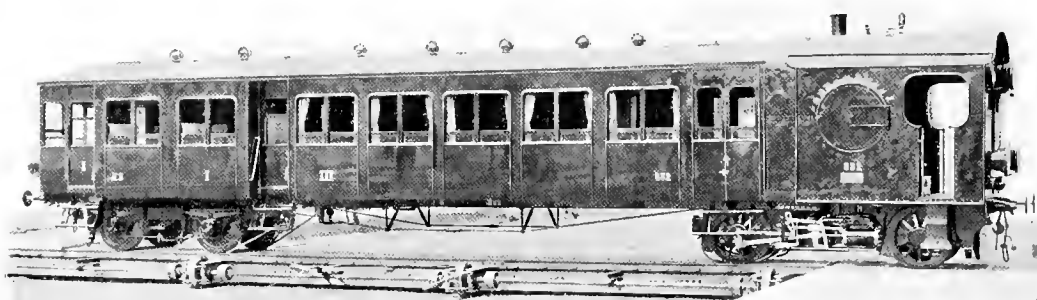
\*  
\*\*

Riprendendo in considerazione sistemi che già erano stati sperimentali ed abbandonati da molti

neta, di Purrey, di cui tre sono in esercizio sulle Ferrovie Italiane dello Stato, delle Costruzioni Meccaniche di Saronno, delle Officine Meccaniche di Milano, della ditta Ganz di Budapest, dello Stabilimento Komarek di Vienna, ecc., intorno alle quali un giudizio comparativo sarebbe prematuro.

\*  
\*\*

Si rimprovera alla locomotiva a vapore il suo basso rendimento. E invero quella più perfezionata non utilizza, non trasforma cioè in lavoro meccanico, che il 6  $\frac{0}{10}$  delle calorie che è suscettibile



CARROZZA AUTOMOTRICE A VAPORE  
PER SERVIZI ECONOMICI SU LINEE A DEBOLE TRAFFICO E PER SERVIZI SUSSIDIARI SU LINEE PRINCIPALI.  
COSTRUTTA DALLE OFFICINE MECCANICHE DI MILANO.

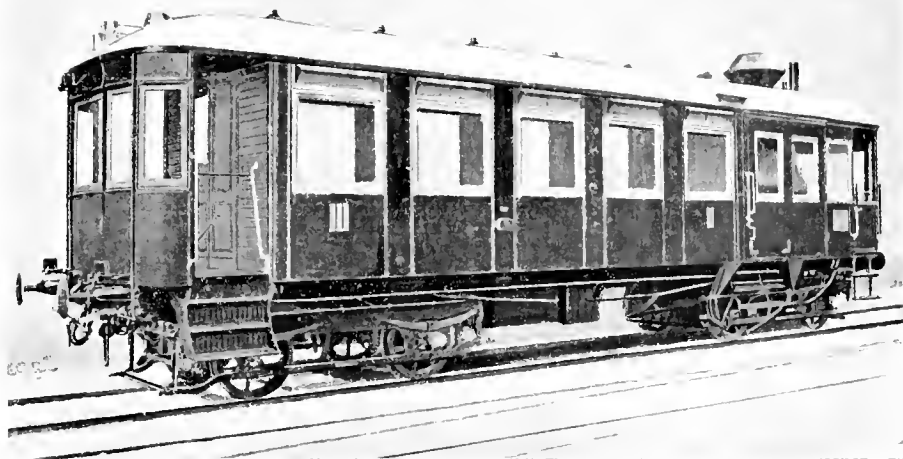
anni (le automotrici Belpaire datano dal 1880 e furono dopo qualche anno poste fuori servizio), quasi tutte le Amministrazioni ferroviarie stanno ora introducendo sulle linee a debole traffico delle automotrici a vapore, tra cui citeremo quelle di Serpollet, Dion-Bouton, Komarek, Purrey, Turgan, ecc.

La assai maggiore resistenza meccanica degli attuali materiali da costruzione e l'impiego del vapore surriscaldato possono rendere ora possibile il successo di questi mezzi di trasporto che offrono il vantaggio di ridurre di molto il peso morto per ciascun viaggiatore.

Alla Esposizione di Milano sonvi parecchie di queste automotrici, e tra esse quelle della privilegiata Società Austro-ungherese per la Società Ve-

di svolgere il combustibile che vi si consuma. — Un chilogrammo di buon litrantrace bruciando completamente produce 7500 calorie; orbene soltanto 450 calorie per ogni chilogrammo di litrantrace consumato nella locomotiva si trasformano in lavoro dinamico; tutte le altre sfuggono dal camino, racchiuse nel vapore di scappamento, nel fumo e nei prodotti della combustione, e dalle pareti. — Ma la questione del rendimento non è la più essenziale: la locomotiva a vapore presenta tali pregi da farsi perdonare questo suo difetto, chè del resto non è da escludersi che nuovi principî consentano di correggere.

Le locomotive per vie ferrate, eccettuate le tramvie, ammontavano a 140.000 circa alla fine del XIX secolo. In media una locomotiva corri-



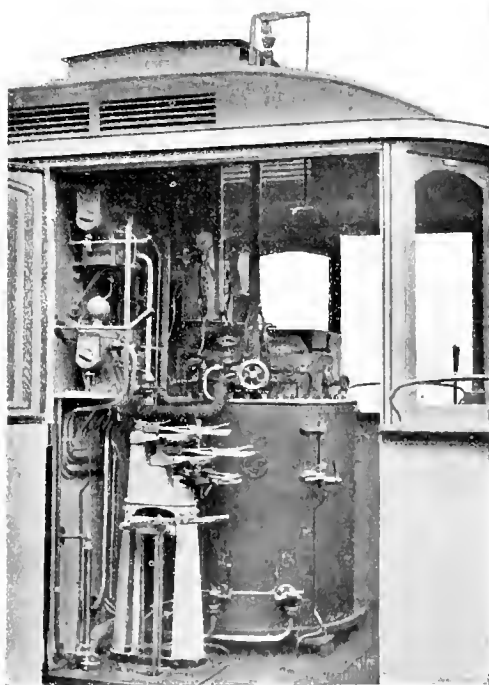
AUTOMOTRICE A VAPORE A QUATTRO ASSI SISTEMA DE DION BOUTON, COSTRUTTA DA RINGHOFFER DI SMICHOW (PRAGA).

spondeva a 10.000 abitanti. Tutte queste locomotive costarono circa 5 miliardi. Il numero delle persone addette alla condotta, al mantenimento e alla riparazione delle locomotive oltrepassa il mezzo milione.

Alcune di queste locomotive svolgono potenze superiori a 2000 cavalli e rimorchiavano treni da 300 a 400 tonnellate alla velocità anche di 100 chilometri all'ora.

Quale differenza col Rocket di Stephenson! Quanto progresso in poco più di  $\frac{3}{4}$  di secolo! Uno dei principali ausili della locomotiva, che rese possibili le grandi velocità oggi raggiunte, fu il freno ad aria compressa automatico, la cui azione si esercita simultaneamente dalla locomotiva a tutto il treno.

E' stato detto che la luce elettrica ha creato il becco Auer, che cioè l'illuminazione a gas per lottare contro la sua formidabile rivale, quella elettrica, si andò sempre più perfezionando in guisa da raggiungere risultati imprevedibili e insperati. Analogamente si potrà dire che la trazione elettrica, della quale ci occuperemo in un prossimo articolo, ha creato una nuova locomotiva termica: la locomotiva a vapore surriscaldato, la quale è il risultato di studi, tentativi e ricerche che non si sa-

COMPARTIMENTO DELLA MACCHINA  
DELLA VETTURA MOTRICE A VAPORE SISTEMA DI DION-BOUTON.

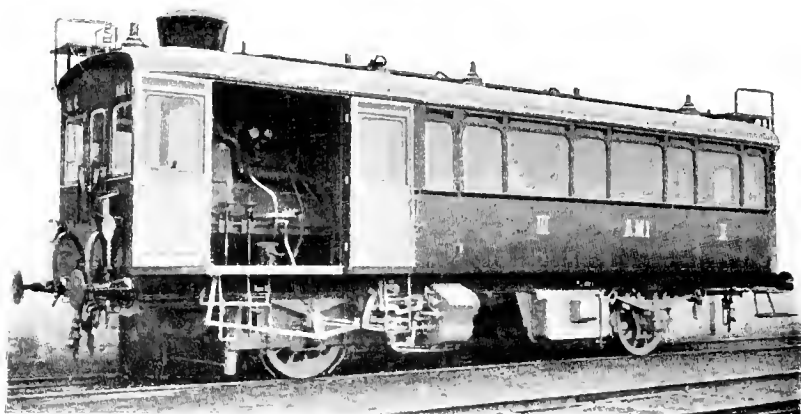
rebbero fatti se essa non avesse dovuto lottare per la propria esistenza.

Ma la locomotiva a vapore surriscaldato non può ancora essere considerata l'ultima espressione, la forma più evoluta della locomotiva a fuoco. Questa potrà forse in un avvenire non molto remoto utilizzare altri principi, ad esempio quello delle turbine a vapore o a gas e quello delle macchine a scoppio, e potrà ricevere molte e molte applicazioni senza invadere il campo di quelle per le quali la

trazione elettrica presenta indubbi caratteri di superiorità.

E però ebbero torto coloro che proclamarono il fallimento della locomotiva termica: per contro udremo ancora noi sin che avremo vita e udranno i nostri nipoti e i figli dei nostri nipoti il sibilo della vaporiera e lo sbuffare dei suoi cilindri, e vedremo e vedranno emanare da essa, simbolo di vita e di forza, sprazzi di luce ardente direttiva, nelle notti tenebrose e procellose.

P. VEROLE.



CARROZZA AUTOMOTRICE COMPOUND A QUATTRO CILINDRI A VAPORE SURRISCALDATO,  
COSTRUTTA DALLA SOCIETÀ AUSTRO UNGERESE DELLE FERROVIE DELLO STATO PER LA SOCIETÀ VENETA.

## LA RACCOLTA DELLE ARANCIE.



A favola delle Esperidi ha molto contribuito a dare all'arancio un'origine remotissima. Vuolsi infatti che i famosi pomi d'oro dei giardini delle figliuole d'Atlante, situati nel centro dell'Africa o presso le coste occidentali del capo Verde, fossero pieni d'alberi d'arancio. La favola delle Esperidi però, a giudizio universale, non resta che un bel volo di fantasia e poco, anzi niun peso può dare circa la terra d'origine di questa pianta meravigliosa. Indagini recenti importantissime attribuiscono come patria dell'arancio le Indie orientali e propriamente le rive del Gange. Ivi senza dubbio crebbe spontaneamente questa pianta, celata agli

Europei, finu a tanto che gli Arabi non la propagarono nei vicini paesi e in alcune parti d'Europa. In quanto all'epoca di sì importante avvenimento Massudi c'indica l'anno 300 dell'egira, cioè il nono secolo dell'era volgare. La Sicilia e la Spagna furono le prime contrade d'Europa a conoscere l'arancio, poichè queste in sulla fine del nono secolo ebbero a sopportare un' invasione dagli Arabi. Però tal frutto era ancora rarissimo e Leone d'Ostia ci dice come nel 1002 un principe di Salerno non sapendo cosa offrir di meglio a certi signori normanni, diè loro dei pomi cedrati. Ma un fatto nuovo, straordinario nelle vicende dell'umanità, le Crociate voglio dire, aprirono all'Europa le porte



LA RACCOLTA DELLE ARANCIE.

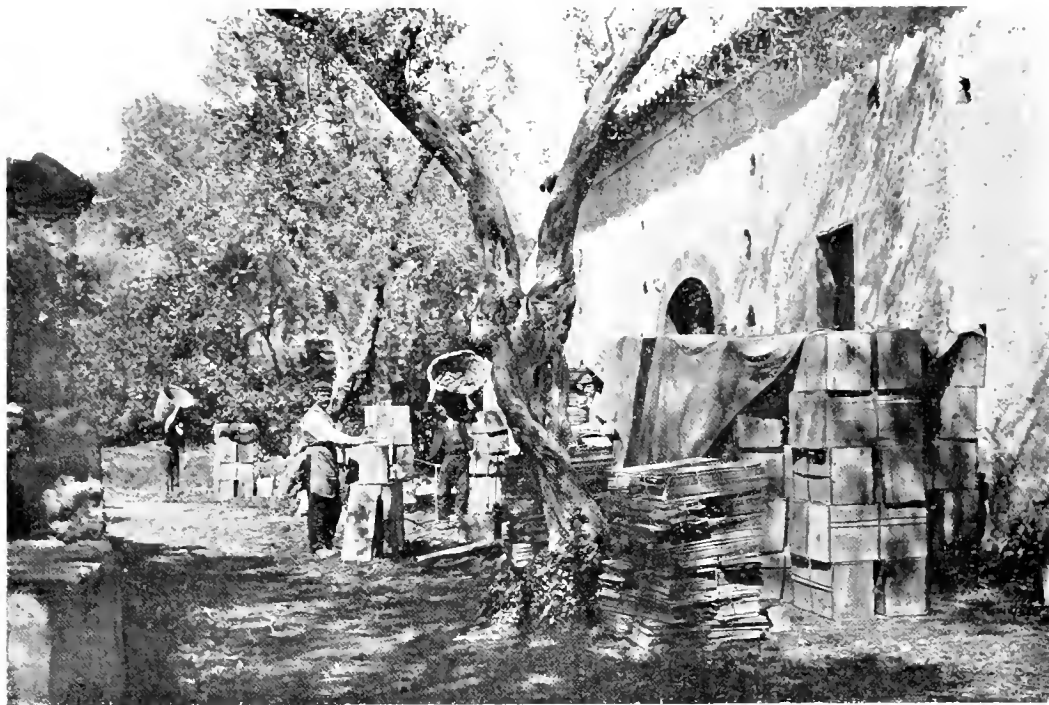


LA SPICCIOLATURA DELLE ARANCIE.

della Siria e della Palestina. E' questa sicuramente l'epoca nella quale la coltivazione dell'arancio divenne generale sulle coste mediterranee. Il Portogallo, la Spagna, l'Italia, la bassa Provenza, e delle isole la Sicilia, la Sardegna e la Corsica sono le plaghe dove più che altrove fiorisce la zágara. Ricordate i versi del Goethe: « conosci tu il suolo dove fiorisce l'arancio? » Egli parlava dell'Italia, ma in particolare doveva alludere alla Sicilia, alla terra classica del limone e dell'arancio. Questi si possono chiamare gli alberi del paese. Da per tutto se ne incontrano, lungo le rive bagnate dal mare, sulle colline, nelle pianure o nelle valli. E la vegetazione è lussureggiante specie dove le piante son sapientemente tagliate, irrigate, sbarazzate da tutte le erbe parassite fin dal tenue musco che alligna sui tronchi.

Percorrendo le contrade che si distendono da una parte ad Acireale, Giarre, Giardini e Taor-

mina, e dall'altra a Paternò, Adernò e Licodia si vedono i più bei giardini che esistono di aranci e di limoni. L'arancio è ancora giovane a quattrocento anni, quand'è ben curato, e rende bene il sudore che vi s'impiega per coltivarlo. Si vuole che l'albero d'arancio esistente nel monastero di Tondi sia stato piantato da S. Tommaso nel 1278. Quello che esiste nell'Alcazar moresco di Siviglia rimonta al 1350. In Sicilia però queste piante non raggiungono mai un'età così lunga, perchè il caldo più che il freddo le uccide anzi tempo. La fioritura dell'arancio richiede 18 centigradi. I primi fiori compaiono in aprile e lo svolgimento dura per tutto il mese di maggio. La prolungata sua fioritura è uno dei maggiori incanti della nostra isola, che pur n'ha tanti, ed un riposo mollemente suggestivo per gli occhi e per lo spirito. I fiori stanno sui rami secondari e più sui terziari. I germogli floreali crescono producendo nuove gemme e ra-



UN DEPOSITO DI ASSICELLE E CASSE.

micelli che debbono fiorire nella seguente primavera, nell'istesso tempo che mostrano i dorati frutti, i quali possono rimanere più d'un anno senza distaccarsi dal peduncolo. Così l'albero mostra tre colori, verde, dorato e bianco, e ricrea gli uomini e le cose con la fragranza della sua zàgara. La raccolta dei frutti dell'aurantium si verifica in tre periodi. La prima in ottobre, al primo ingiallire, e questi frutti resistono ai lunghi viaggi. La seconda in dicembre, nella quale epoca i frutti sono a mezza maturità. La terza si fa in primavera, quando i frutti sono completamente maturi. Dalla cura nel raccogliere le arancie dipende che esse non imputridiscano nel viaggio dal luogo della raccolta sino al luogo di destinazione. Questa operazione è commessa agli uomini che guadagnano 1.75 o 2.50 al giorno, secondo la destrezza, la pratica e la coscienza nel lavoro. I frutti si raccolgono a mano e non strappandoli, ma con qualche centimetro di

ramo oltre il peduncolo e, una volta colti, si calano dall'albero in piccole ceste e s'ammonticchiano su degli strati di paglia messa sul suolo del giardino. Poesia si tagliano con dei coltellini a roncola i rametti, lasciando solo il picciuolo, e questa seconda operazione può venir fatta indifferentemente dagli uomini o dalle donne. Compiuto il lavoro, le arancie si mettono in grandi casse con paglia nel fondo e si trasportano, a mezzo di carri, nei magazzini dove si comincia ad « incassare ». Non tutte le arancie però son buone per l'esportazione e quindi ad essere incassate. Ce ne sono sempre tra le centinaia e centinaia di migliaia che si raccolgono da un giardino quelle un po' macchiate, un po' vize o con la corteccia spaccata. Di queste si fa lo scarto e le arancie di rifiuto si vendono, in maggior parte per il consumo interno o sui carrettelli condotti a mano o nei panieri. Le buone, come s'è detto avanti, s'incassano e, a seconda



della grossezza del frutto, le casse possono riceverne più o meno. E' così che vi son casse da 160, 200, 300 e 360. In Ispagna la valutazione della grossezza si fa mercè degli anelli di varie dimensioni, entro i quali passano ad una ad una

posto e lo terrà sempre, perchè questa coltura si va estendendo ogni anno maggiormente specie nei terreni irrigui e profondi. Dell'arancio si utilizzano anche le foglie e i fiori. Le prime si raccolgono alla potatura e sono stimate assai quelle dell'arancio



UN GRUPPO DI RACCOGLITORI.

le arancie. Qui da noi, l'operazione anzi detta precede ad occhio e difficilmente gli uomini preposti sbagliano d'un sol frutto. Scelte che siano le arancie, si avvolgono in finissima carta velina o francese, che dir si voglia, e si collocano a strati dentro le casse che vengono spedite in tutti i paesi del mondo. La Sicilia nella produzione dell'arancio, sia per qualità che per quantità, tiene il primo

amaro. La raccolta dei fiori si fa in maggio e giugno. Si distendono allora sotto gli alberi delle larghe tende e poi si scuotono i rami. L'operazione si pratica quando la rugiada s'è dileguata dai petali. Da un albero di 25 a 30 anni di età si possono raccogliere 30 chilogrammi di fiori che si vendono al prezzo medio di lire 2 al chilogrammo. Tanto le foglie che i fiori servono per le essenze. Ma le



INCARTATRICI AL LAVORO.



INCARTATRICI E CASSAIO



UN GIARDINO DI ARANCIE.

foglie e i fiori son succedanei alla natura stessa del cespite principale. E' il frutto, il pomo dorato dal sapore delizioso e fragrante, che dà la ricchezza a quanti con amoroso lavoro cercano di farne la fonte più produttiva delle loro entrate. E' questo mitologico frutto del giardino delle Esperidi, che spunta sull'albero dopo cinque anni dalla sua piantagione, oh! meraviglia di precocità!, che, se coltivato con industrie intelletto, rende al cento per cento il sudore che vi s'impiega per trarlo a compimento. Non è raro scender dall'albero 30.000 arancie ed in Ispagna i così detti « Miguelettes » sono arrivati a darne sino a 38.000!

Ma le eccezioni non fanno la regola. Anche le 5 o 6 mila arancie per albero son ben rinumerative. Il giardino d'Europa, la Sicilia, dal clima mite, quasi orientale, è la terra che cantò il poeta: « dove fiorisce l'arancio ». Il profumo delle zágare prima,

i dorati frutti poi, che si distaccano, gratissimi all'occhio, dal verde cupo del fogliame, sono tra i doni migliori che la natura volle largire a questo paese incantato. Ed è delizioso, quando i raggi del sollione del luglio o dell'agosto percotono, infocati, le nude terre e le arroventano, vedersi da presso la macchia scura d'un giardino e sotto quelle ombre amiche, sotto quel verde perenne ristorarsi, ritemprarsi e rinascere dallo sfinimento a nuova vita. Ricchezza, odore, sapore, ombra; che più richiedere a quest'albero meraviglioso? E' usanza gaia e gioconda in Sicilia fare al termine dei grandi lavori agricoli la così detta « scialata ». Questa parola quasi incomprensibile per un continentale, suona festa, baldoria e scorpacciata solenne di maccheroni al sugo e carne oppure salciccia. La « scialata » viene offerta dal padrone a tutti coloro che han preso parte a grossi lavori. Così essa ha quasi

sempre luogo dopo le vendemmie, dopo la raccolta delle messi o delle arancie. Finito il desinare, si balla, si suona, si canta e nel divertimento inco-sciente si dimenticano le dure fatiche passate, le privazioni sofferte e la miseria del domani. La

crudele realtà della vita per quel momento non esiste, e benedetto sia quel momento se basta esso solo a fugare, sia pure per un attimo, le lacrime di quella povera gente:

GIOVANNI PATERNÒ CASTELLO.



LA « SCIALATA ».

## NECROLOGIO.

**Ristori (Adelaide)**, marchesa Capranica del Grillo, la più grande tra gli artisti drammatici italiani del secolo XIX, nata a Civald del Friuli il 29 gennaio 1822, è morta a Roma, omai ottantacinquenne, il 9 ottobre corrente. L'aver già parlato di lei per diffuso in questa stessa rivista <sup>1</sup>, ci dispensa dal ritesserne oggi la biografia. Diremo soltanto che la sua morte, per quanto omai facilmente preconizzabile, in causa della sua tarda età, è riuscita sommamente penosa, perchè, in lei, si ammirava sempre e quasi si venerava la sintesi massima di quell'arte ch'ella rese gloriosa. Adelaide Ristori non fu soltanto attrice somma, apprezzata come tale da tutto il mondo civile; ma fu altresì donna di altissimi sensi, che rese segnalati servizi

alla patria, persino nel campo politico; cuore ottimo, nobile e generoso, che stese sempre la mano soccorrevole a congiunti, amici, compagni d'arte, nè fu sorda mai alla voce de' sofferenti. Largo, quindi, e vivamente sentito è il rimpianto per la sua perdita.

**Visconti-Venosta (Giovanni)**, morto la sera del 30 settembre scorso, a Milano, dov'era nato nel 1832, fratello cadetto del senatore marchese Emilio e patriota della prima ora che, in varie cariche pubbliche, rese segnalati servizi al paese, brillò pur sempre come gaio scrittore umoristico e bernesco, approfondendo la propria vena in vari lavori, quali: *Il curato d'Orobio*, *Lo scartafaccio dell'amico Michele*, alcune *Novelle*, i *Nuovi rac-*

<sup>1</sup> *Emporium*, Vol. V, N. 27.



GIOVANNI VISCONTI-VENOSTA.

conti e, segnatamente, la poesia scherzosa: *La partenza del crociato per la Palestina*, che, scritta per gioco, quale compimento del tema assegnato ad un giovinetto che non aveva saputo andar oltre i due primi versi, si diffuse e divenne popolare per tutta l'Italia. Il comm. Gino Visconti-Venosta, stimato ed amato da tutti, alle diverse cariche che occupava, aggiungeva quella di presidente della Società degli autori italiani.

**Villanis (Luigi Alberto)**, egregio musicografo piemontese, morto il 27 dello scorso settembre, a Pesaro, dove era professore di



LUIGI ALBERTO VILLANIS.

estetica presso quel Liceo Rossini, fu a lungo critico musicale della *Stampa (Gazzetta piemontese)* di Torino e dettò anche molti pregevoli scritti su di un'arte che, senza professarla, egli prediligeva ed era divenuta sua specialità, quali: *Moto della musica*, *Storia del clavicembalo*, *Psicologia della musica*, *La musica della campagna*, ecc., fornì il libretto della *Savitri* al maestro Canti e dell'oratorio *Il paradiso perduto* al maestro Bossi. Dirigeva pure la *Critica musicale*. Questa rivista ebbe a pubblicare due eruditi ed interessanti suoi studi su Camillo Saint-Saëns ed Engelberto Humperdinck <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Emporium*, Vol. XVII, pag. 118; Vol. XXI, pag. 193.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Prevati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Prevati.

## Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



## Nocera-Umbra

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA  
F. Bisleri e C.

## Compagnia di Assicurazione di Milano

Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 28.614.825



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. 1ST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

## CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.





ALBERTO MAGRINI — CARTELLONE PER LA MOSTRA SEGANTINI.



# EMPORIUM

VOL. XXIV

NOVEMBRE 1906

N. 143

## L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI MILANO : LA SEZIONE ITALIANA.

II.



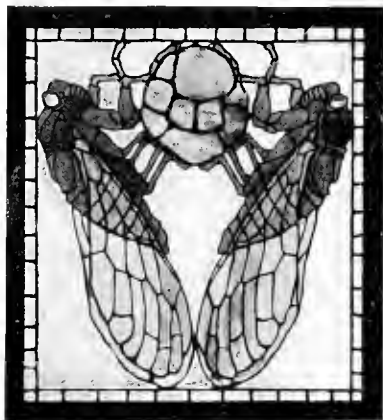
ARÀ sempre la mobilia, come giustamente osservava tempo fa un critico francese, l'opera più importante della produzione industriale, giacchè per potere giudicare della maggiore o minore penetrazione dell'arte nella vita familiare di un'epoca e di una nazione nulla vale quanto il guardare come essa sia alloggiata ed arredata. Ecco la ragione per cui io mi sono intrattenuto a lungo sui mobili, ciò che mi costringe a non tener conto, in questo secondo articolo, che soltanto di quei pochi espositori, che per la loro significativa originalità meritano di essere tratti fuori dalla numerosa schiera dei mediocri, degli insipienti e dei grotteschi, le cui opere troppo spesso ci contristano nella sezione italiana.

Nobilizzato, idealizzato, poetizzato dalla luce, che lo penetra da ogni dove, accende ogni sorta di riflessi sulla sua superficie, rompe dentro di esso il fascio dei sette raggi dell'iride, il vetro, nella fragilità sua leggiadra, è, fra tutte le materie che l'uomo piega ai suoi bisogni e foggia secondo i suoi desideri, quella che può procurare all'occhio una

gioia più sottile ed intensa. Del resto, una coppa od un'ampolla, che, fatta per accogliere la generosità riconfortante del vino e per prolungare la vita olezzante dei fiori, più che dalla mano è creata dal soffio, che dalla gola dell'uomo penetra, attraverso un lungo tubo, nella porosità incandescente di una piccola massa ignea, non ha forse nell'origine sua qualcosa di divino, che le imprime un eccezionale sigillo d'aristocrazia e che spiega come, più e meglio che trattando ogni altra materia, un artefice, servendosi del vetro, possa rivelare una fervida fantasia di poeta? E poeti possono davvero considerarsi l'americano Tiffany, il francese Gallé ed il tedesco Koepping, assenti dall'attuale mostra d'arte decorativa milanese, ma molto degnamente rappresentati invece in quella di Torino del 1902.

In Italia, nel foggiare vasi, coppe, bocce, lampadari di vetro non si è osato ancora sottrarsi all'ossessionante bisogno di copiare pedissequamente i modelli di Murano.

Nessuno più di me ammira la produzione di squisita e fastosa leggiadria, che rese famosa nel mondo intero la piccola isola della laguna veneta, ma gli antichi artefici inventavano, mentre invece i moderni copiano più o meno abilmente e nessuna fiamma di creatrice nobiltà estetica



DITTA BELTRAMI E C. — LE DUE CICALI.  
VETRATA SU DISEGNO DI G. ZUCCARO.

illumina la loro produzione, diventata quindi affatto industriale e che trova in Boemia competitori di singolare bravura.

Pure rimanendo nella scia tradizionalistica, do-

bicchiere un po' differenti da quelli venuti fino a noi attraverso i secoli ma in cui la ricerca del nuovo appare troppo impacciata dal timore di allontanarsi soverchiamente dall'antico, dimostra, oltre

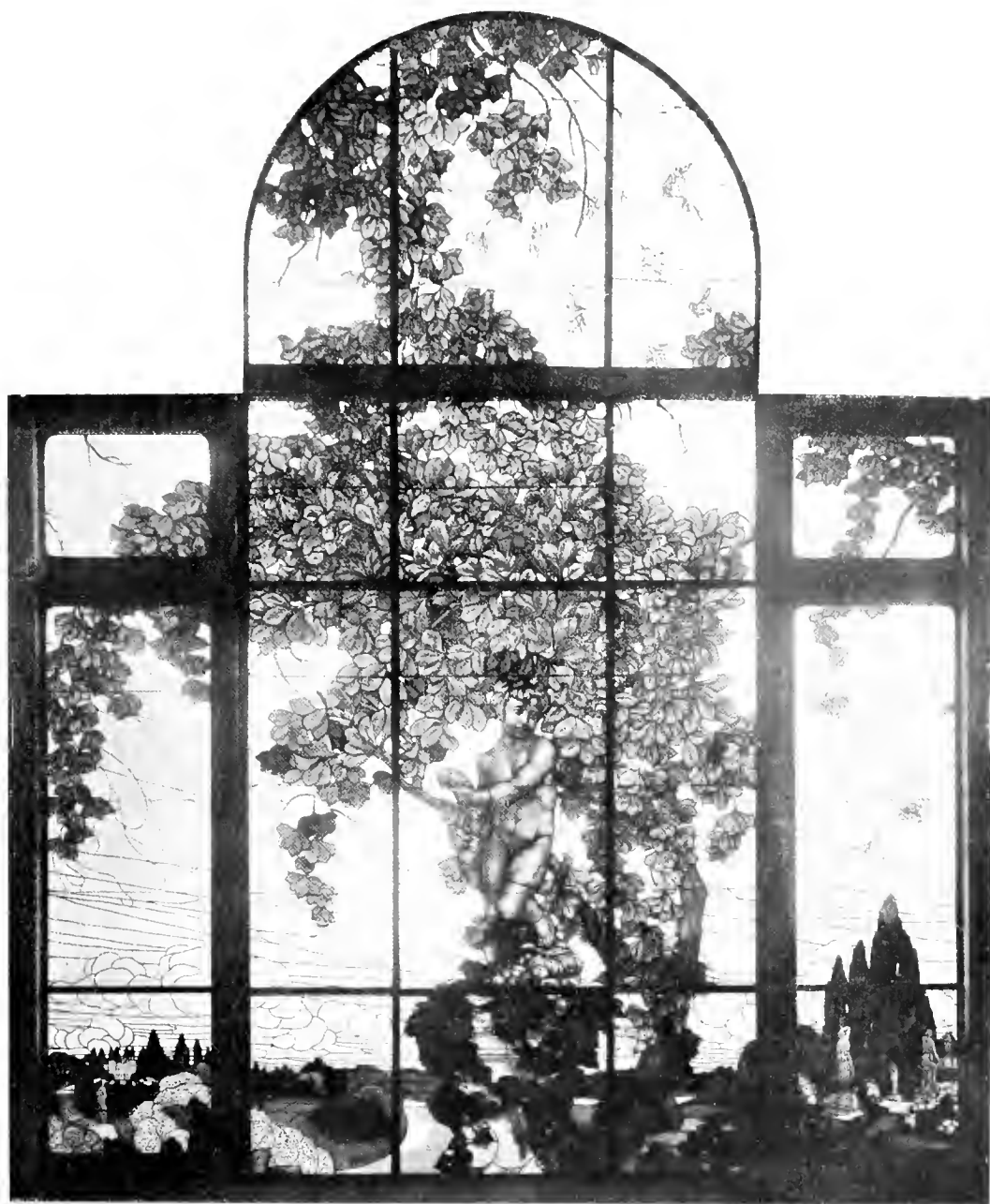


DITTA BELTRAMI E C. — IL TACCHINO — VETRATA SU DISEGNO DI G. BUFFA

vrebbesi profittare delle officine bene avviate e dell'esperienza tecnica degli operai che le popolano per tentare qualcosa di nuovo, che portasse in qualche modo l'impronta dei nostri tempi ed in qualche modo rispondesse alle tendenze ed alle visioni d'arte di essi. Il Toso-Borella di Venezia, il quale ha presentato, insieme con le solite riproduzioni degli antichi modelli, qualche boccia e qualche

una perizia tecnica non comune, un garbato buon gusto ed un senso nativo dell'eleganza, che andrebbero incoraggiati, a patto, però, che osassero diventare più arditamente novatori.

Nelle vetrate artistiche l'Italia, invece, figura con onore e può gareggiare con quanto di meglio in tal genere si esegue negli altri paesi d'Europa. Il merito ne va dato a Giovanni Beltrami, il quale,



DITTA G. BELTRAMI E C. :

VECCHIO PARCO.

VETRATA SU DISEGNO DI G. BUFFA.

giovandosi dell'opera oltremodo pregevole di tre giovani pittori lombardi, il Buffa, lo Zuccaro ed il Cantinotti, ha saputo impiantare a Milano un'officina, i cui prodotti all'eccellenza tecnica uniscono sempre un delicato e sapiente sentimento di arte.

In occasione della mostra torinese del 1902 e

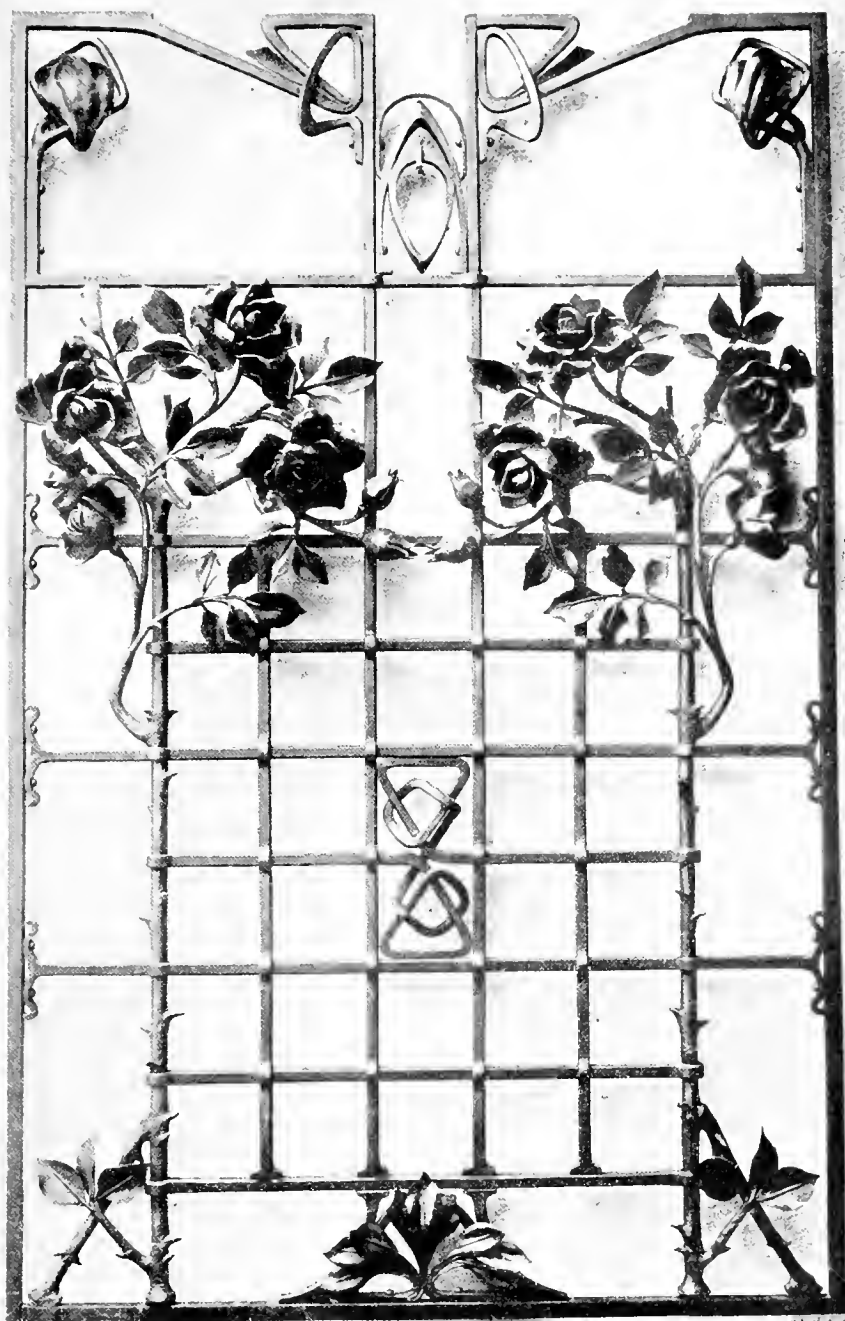
bene, è con vivo e schietto compiacimento che, nell'attuale mostra, ho potuto accertarmi che il Beltrami ed i valenti suoi cooperatori, non soltanto mantengano le promesse date con le prime loro vetrate, le quali, accanto a molti pregi di concezione e di fattura, presentavano qualche pesantezza



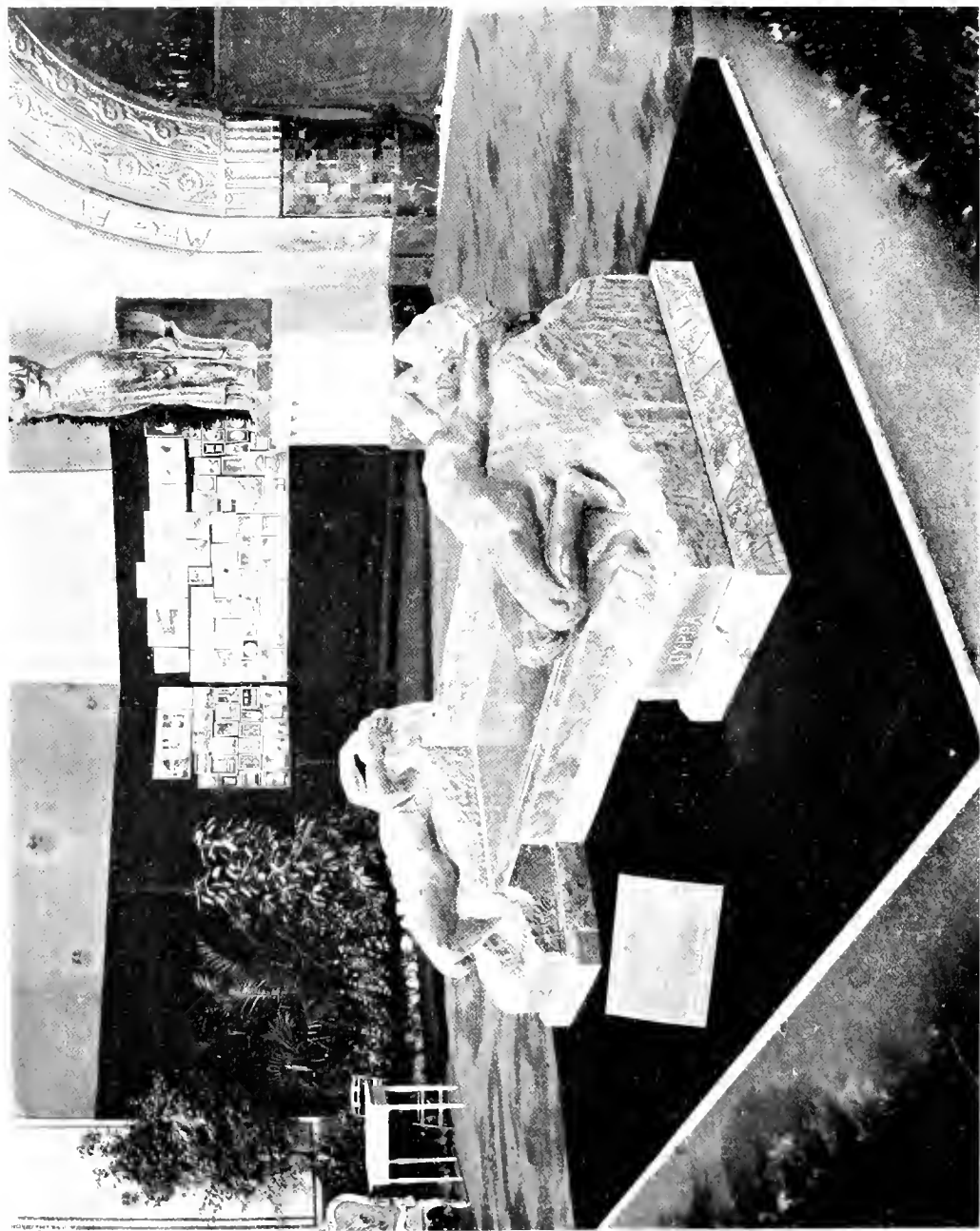
DITTA MOSINI — COPPA DORATA SU DISEGNO DEL SARONNI.

delle mostre veneziane del 1903 e del 1905, io ebbi già da segnalare, con parole di ammirativa simpatia, le grandi vetrate di carattere simbolico e di figurazione plasticamente robusta e di gioconda ed armoniosa vivacità di tinte esposte dalla ditta milanese e da additare il Beltrami, direttore di essa ed esecutore di alcuni dei cartoni più gustosamente pittoreschi, quale uno dei migliori rappresentanti dell'odierno risveglio dell'arte decorativa in Italia. Eb-

di disegno e qualche intemperanza di colore, ma che sono in sensibile progresso. Alcune piccole vetrate, infatti, — come ad esempio quelle delle due cicale, del tacchino e del pappagallo col bruco, su cartone dello Zuccaro la prima, del Buffa la seconda e la terza, distrutta dal fuoco e che io preferivo a tutte le altre del Beltrami medesimo — stanno a dimostrare che eglino, emancipandosi a poco per volta dai pregiudizi tradizionalistici e modernizzan-



CALLIGARIS :  
INFERRIATA.



EDOARDO DE ALBERTIS — DEUCALIONE E PIRRA — SEDILE IN MARMO COLORATO.



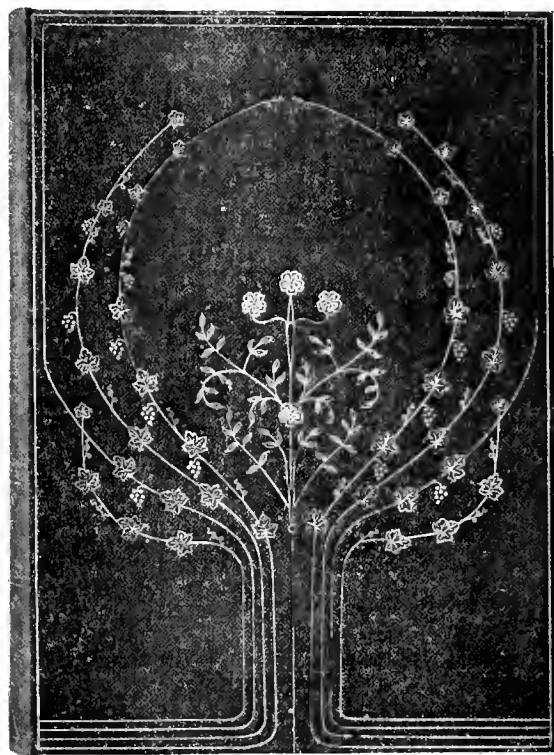
H. ST. LERCHE — LA NUOVA MOSTRA DI BRONZI, CERAMICHE E GIOIELLI.



dosi sempre più, hanno compreso che nelle vetrate dei giorni nostri è l'elemento graziosamente decorativo degli arabeschi e degli audaci rapporti di colore che deve prevalere sull'elemento figurativo e, d'altra parte, che bisogna saperci giovare, con sagace accorgimento, di tutte le innovazioni tecniche di quel geniale rivoluzionario dell'arte del vetro che è Louis C. Tiffany.

pel nostro amor patrio nazionale, che entrambe presentano a Milano due campioni degni delle maggiori lodi: il Beltrami ed il Mazzucotelli.

Io ho letto più di una volta, in questi ultimi tempi, sui giornali e più di una volta ho sentito ripetere nei discorsi dalle persone che di tali questioni s'interessano, che l'Italia non possiede ancora un'arte propria decorativa. Orbene, se una



DITTA MATTEI — RILEGATURA IN CUIO SU DISEGNO DI G. DECOL.

\*  
\* \*

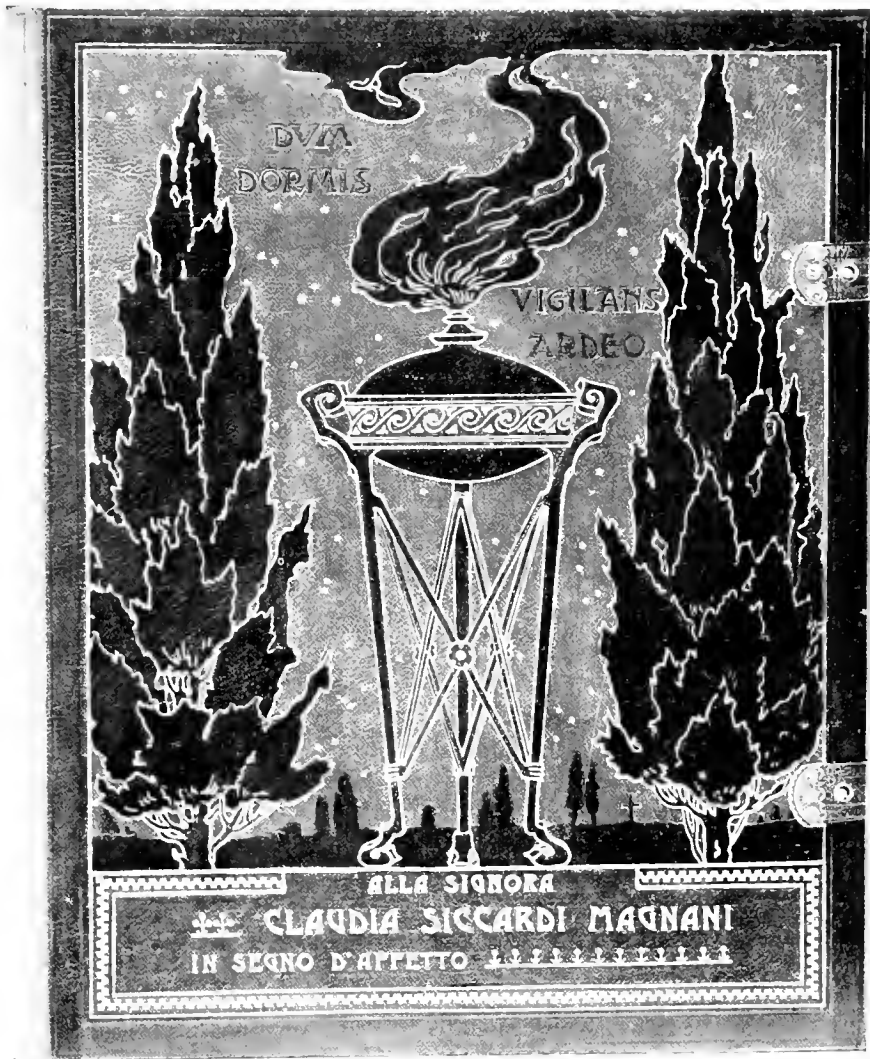
Se il vetro possiede tutte le grazie affascinanti della muliebrità, il ferro invece ha tutta la bellezza vigorosa della virilità ed è perciò che, mercé un'armonia di contrasti, appena dopo aver parlato dell'uno io desidero parlare dell'altro.

Mi persuade a farlo, d'altra parte, siano le cime gloriose che nel passato le due opposte arti hanno raggiunto nel nostro paese e presso la nostra gente laboriosa e cultrice del bello, sia il fatto, lusinghiero

nuovissima arte decorativa italiana, compresa nel complesso e completo significato della parola, non può in verità dirsi che esista, esistono però da noi artisti ed artefici che si chiamano Basile, Quarti, Ducrot, Mazzucotelli, Beltrami, Rubbiani, Casanova, Chini, Mataloni, Hohenstein, Dndovich, De Albertis, per citare alcuni nomi soltanto, che, in rami assai diversi d'arte applicata, hanno già dimostrato doti personali non comuni e che incominciano ad essere ammirate anche dagli stranieri. Diamo tempo al tempo, poichè un'arte decorativa

nazionale non s'improvvisa da un anno ad un altro e neppure da un lustro ad un altro, incoraggino il governo ed i privati in tutti i modi questa prima

Ritornando ad Alessandro Mazzucotelli, le sue lampade, le sue forniture di caminetti, i suoi battenti di porta, i suoi cancelli ed i suoi scrigni, pure



DITTA MATTEI — RILEGATURA IN PELLE SU DISEGNO DI G. DECOL.

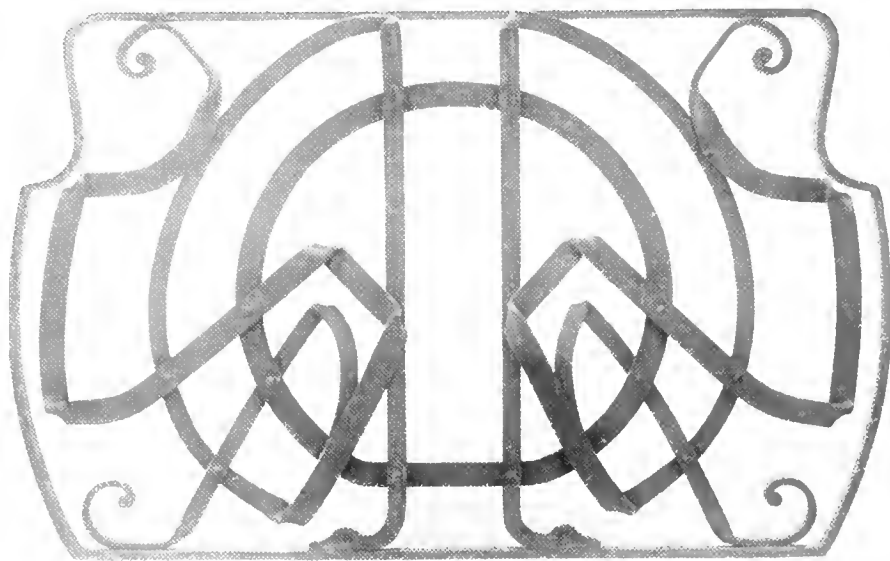
schiera di volenterosi, si rinnovino da capo a fondo gl'istituti d'arte industriale, accordandoli con le più recenti tendenze e si potrà essere quasi sicuri che fra un decennio e poco più l'Italia nostra potrà vantarsi di possedere anche essa una nobilissima arte decorativa, come già la posseggono l'Inghilterra, la Francia, il Belgio, l'Austria e l'Ungheria.

ricongiungendosi alle tradizioni di vigorose contorsioni e di fantasiosa decorazione dei gloriosi maestri del ferro dell'Italia dei secoli passati, presentano quasi sempre un carattere di spiccata modernità, che li rivelano ideati dal cervello di un nostro contemporaneo.

E' tale sentimento di modernità che spinge il

Mazzucotelli a ricorrere molto spesso, secondo l'esempio di quei giapponesi, che svelasi imperioso su tante odierne manifestazioni dell'arte decorativa, all'immediata ispirazione naturalistica, attingendo i motivi per l'agile ornamentazione delle sue lampade e dei suoi cancelli — leggiadrissima fra le prime quella con le due libellule ed originalissimi fra i secondi quelli del padiglione degli orefici — alla flora ed alla fauna. È tale sentimento di modernità che lo ha indotto ad attenuare, con felice

quattro mi sembra il più originale, il più disinvolto ed il più giovanilmente promettente. Forse del vetro colorato, attraverso cui passa attenuata la luce, andrebbe talvolta fatto dal Mazzucotelli un uso più discreto e più accorto. Sono, però, piccole deficienze, sono piccole imperiezioni, che ben poco diminuiscono la robusta bellezza di opere di decorativa grazia e di pratica utilità, le quali rivelano pur sempre la mente fervida di un nobile artista e la mano abile di un artefice sapiente.



ALESSANDRO MAZZUCOTELLI — INFERRIATA PER CANTINA.

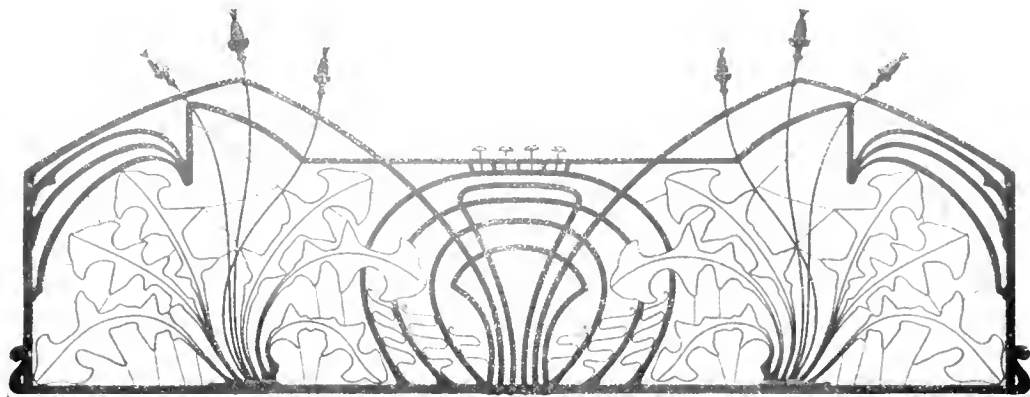
trovata cromatica, la cupa severità del ferro con tondini e gocciolature di vetro variopinto.

Forse talvolta, come ad esempio in un cancelletto distrutto dal fuoco e pur sotto tanti aspetti pregevolissimo, i fiori e le bestie, tradotti dal Mazzucotelli nel ferro con rara bravura riproduttiva, appaiono non abbastanza stilizzati e stonano alquanto con la parte costruttiva d'aspetto rigidamente geometrico e questo difetto riappare aggravato fino al punto di giungere all'assurdo estetico di volere simulare il legno mercè il ferro nei lavori, non certo privi di garbo, di concezione e di disinvolta vigoria di esecuzione, del Villa, del Carera, del Mariani e dell'udinese Calligaris, che fra i

Un'opera di singolare bellezza, che, distrutta dal fuoco, è stata rinnovata, con mirabile sollecitudine e con pari bravura, è il magnifico sedile in marmo colorato della sala d'onore, ai fianchi del quale il giovine e valorosissimo genovese Edoardo de Albertis ha scolpito due ignude figure, di uomo nerboruto l'una e di donna flessuosa e morbidamente vezzosa l'altra, che si piegano in una posa di forza e di grazia insieme, la quale, mentre ha dato agio all'artista di sfoggiare tutta la non comune sua sapienza plastica, presenta un carattere spiccatamente e leggiadriamente decorativo. Altre opere di

minor importanza ma di pari vaghezza aveva eseguite il De Albertis, giovandosi dello speciale sistema utile, ingegnoso e pratico della Marmifera ligure per colorire il marmo delle tinte più varie

sentate da essi che siano meritevoli di essere prese in seria considerazione non soltanto dal punto di vista della tecnica che, ad onore del vero, vi si palesa sovente ottima, ma anche da quello dell'arte

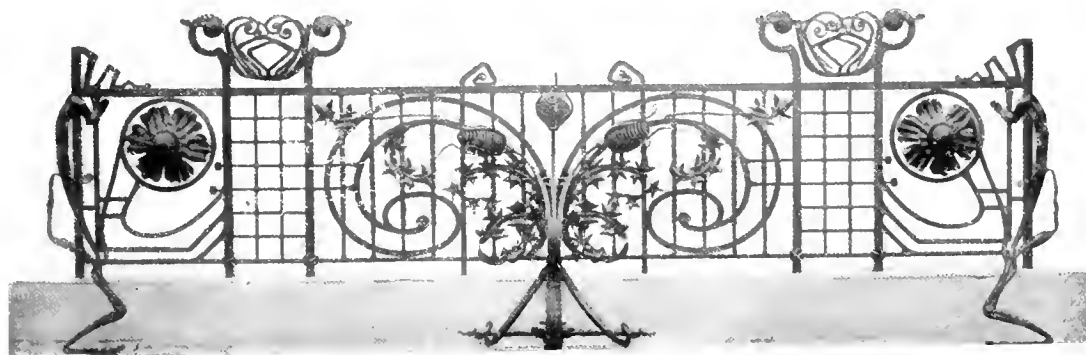


ALESSANDRO MAZZUCOTELLI — INTERRIATA PER DAVANZALE.

e più gradevoli all'occhio; di esse, però, gli è mancato il tempo se non la lena per rimpiazzarne gli esemplari distrutti dall'incendio del 3 agosto.

Benchè numerosa sia la schiera degli orafi e dei

e della modernità novatrice. Mi limiterò quindi a ricordare il Miranda, che è stato forse il primo che siasi in Italia posto risolutamente sulla via del nuovo, con tutta una serie di anelli, di



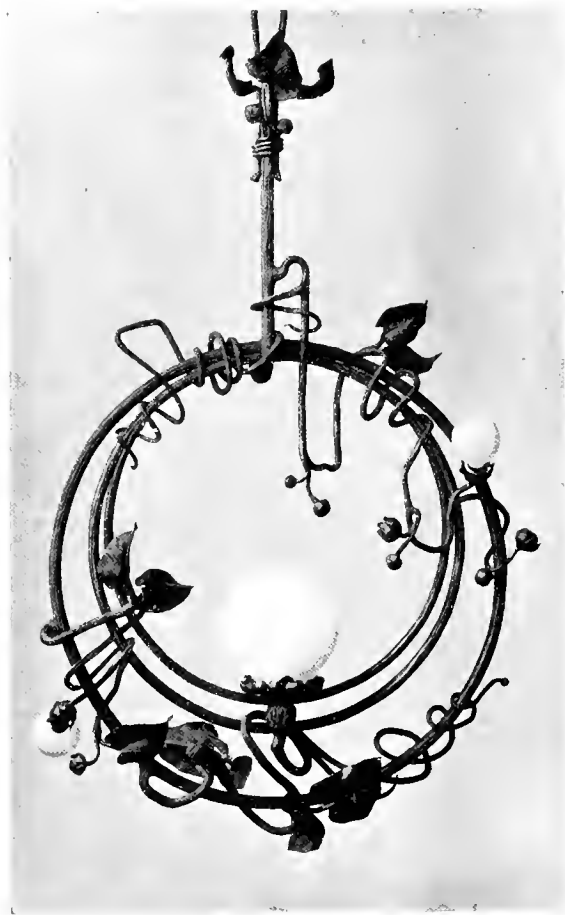
ALESSANDRO MAZZUCOTELLI — PARAPETTO DI POGGIUOLO.

gioiellieri, i quali orgogliosamente hanno voluto separarsi da tutti gli altri espositori della sezione italiana d'arte decorativa e radunarsi in un pomposo padiglione di spiccato cattivo gusto, malgrado le già citate bellissime porte in ferro battuto del Mazzucotelli, ma molto scarse sono le opere pre-

spilloni e di fermagli d'oro, nei quali, mercè un delicato tocco di cesello, egli ha evocato più di una ridente faccina muliebre, servendosi delle lunghe e diffuse capigliature come grazioso motivo ornamentale e più di una coppia d'ignude figure giovanili strette da un amplesso ed avvici-

nate da un bacio d'amore; il Malnati, che, oltre ad alcuni anelli e ad alcuni spilli da cravatta sul tipo, come invenzione e come esecuzione a cesello, di quelli del Miranda, ha esposto un ferma-carte formato da un piccolo masso rugoso di pietra con

ed infine il Calderoni, con un fermaglio in oro e smalto su disegno leggiadro di un giovine artista di cui non rammento più il nome e con alcuni porta-sigarette in oro ed argento, dalla discreta e vaga decorazione di arabeschi geometrici in ismalto



CALLIGARIS — PICCOLO LAMPADARIO.

due uccellini bagnati dalla pioggia in argento brunito di rara efficacia di riproduzione del vero; il Gerosa, che ha affermato la sua magistrale bravura di smaltatore, oltre che in una collezione di scatole di mercantile banalità e di gusto assai discutibile, in due graziosi vasetti d'argento smaltati di verde ed adorni di agili figurazioni di pesci e di ranocchi; il Masini, con una coppa ed una scatola da guanti su disegni di snella eleganza del Saronni;

su disegni del Mazzucotelli, il quale molto meno felice è riuscito, a parer mio, nell'ideare, disegnare e colorire alcuni coperchi di orioli d'oro ed un teatrale e pesante diadema di brillanti.

Nel medesimo padiglione, a riconfortare i nostri occhi, troviamo una mostra scelta di medaglie e di targhette, nell'eseguire le quali la ditta Johnson ha dimostrato una così esperta e sicura bravura da potere affrontare il confronto degli stranieri, con

piena sicurezza di non scapitarvi in alcun modo. Peccato che i modelli riprodotti non siano stati sempre del valore artistico di alcuni del Buoninsegna, del Jerace e dell'Hohenstein!

In un altro ramo d'arte decorativa noi altri italiani ci siamo, in brevissimo giro di anni, posti alla pari cogli stranieri ed è quello delle arti gra-

pur troppo dal fuoco, il Dudovich ed il Magrini, di spiccata originalità entrambi, fatta di grazia e di eleganza quella del primo e di vigoria e di concettosità un po' tedescheggiante quella del secondo.

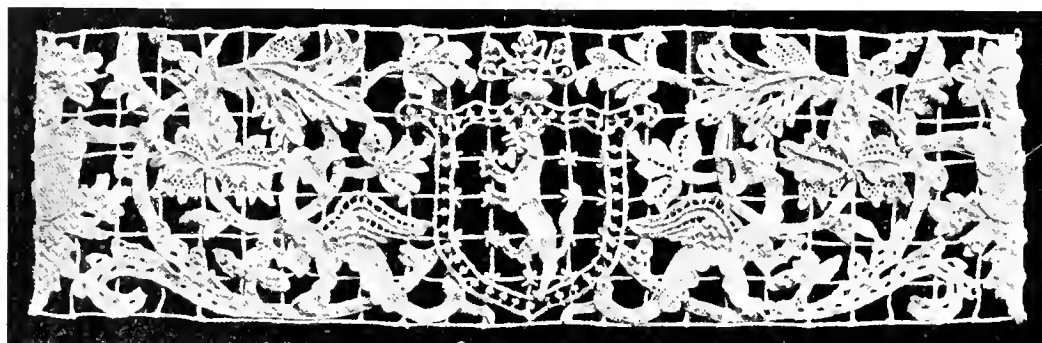
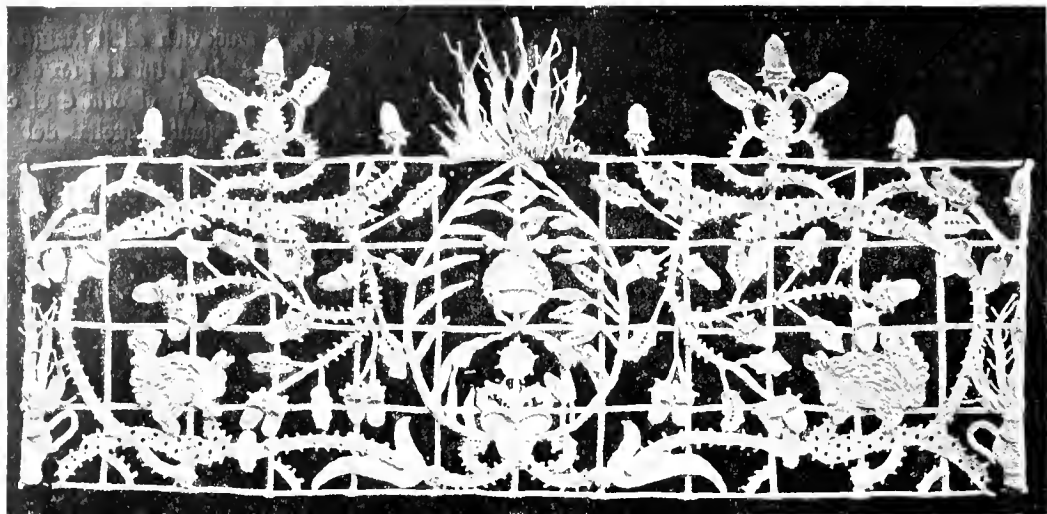
Fra gli altri espositori degni di essere qui ricordati, sia perchè sonosi fatti guidare nelle loro ricer-



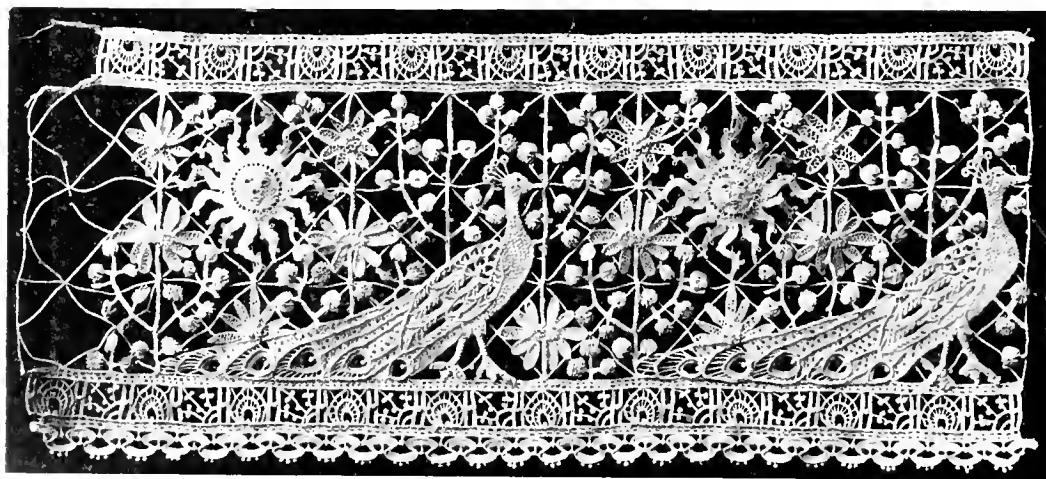
VINCENZO MIRANDA -- ANELLI, SPILLI E FERMAGLI IN ORO CESELLATO.

fiche. Basta per convincersene guardare con un po' d'attenzione i cartelloni e le copertine di Casa Ricordi, ideati ed eseguiti dal Mataloni, dall'Hohenstein, dal Cappiello e dal Micklevitz, e le foto-incisioni, le tricromie e le pubblicazioni illustrate dell'Istituto italiano d'arti grafiche di Bergamo, di Alfieri e Lacroix e dell'Unione dei zincografi di Milano, del Danesi e della casa editrice della così bella, varia ed interessante strenna annuale *Novissima* di Roma. Fra i cartellonisti sono da rammentare altresì per due bozzetti bellissimi, distinti

che e nei loro tentativi da un sincero sentimento d'arte sia perchè hanno saputo e voluto attenersi totalmente od anche soltanto in parte al primitivo programma, modellato su quello di novatrice arditezza della mostra torinese del 1902, io rammenterò ancora il Pizzanelli di Pisa, coi suoi cuoi incisi e colorati di assai gradevole aspetto sotto l'adornamento di fiori, di bestie e di figure di fantasia garbatamente stilizzate; il Mattei di Bologna, con le sue rilegature su disegni di floreale grazia del pittore Giuseppe Decol, ed il Ferrari di Milano,



SOCIETÀ DELL' AEMILIA ARS — DUE MERLETTI SU DISEGNI DEL XVI SECOLO.

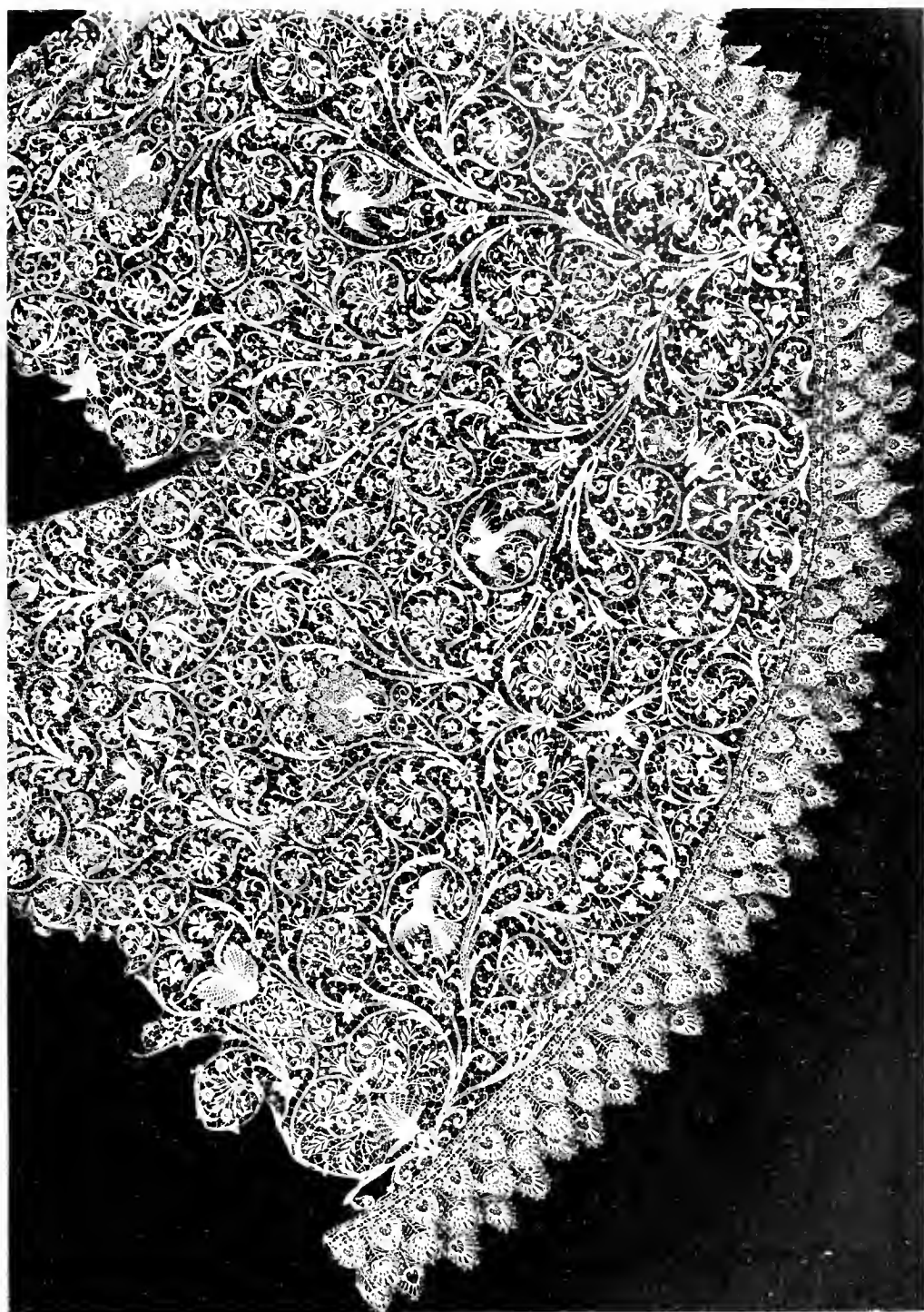


SOCIETÀ DELL' AEMILIA ARS — MERLETTO SU DISEGNO MODERNO









SOCIETÀ DILL' « AEMILIA ARS » — MERLETTO SU DISEGNO MODERNO DI A. CASANOVA





DITTA JOHNSON — MEDAGLIE.

per le sue eleganti stoffe in seta e pei suoi magnifici broccati.

Una parola speciale di lode la merita il norvegese Hans Stoltenberg Lerche, che i lettori dell'*Emporium* conoscono bene, sia come ceramista sia come gioielliere e come scultore di spiccala e gustosissima originalità individuale, per essere riuscito a presentare, facendo venire opere da Parigi, da Berlino e da Roma, una mostra non meno ricca, non meno varia e non meno aristocraticamente interessante di quella miserevolmente perita nel fuoco tre mesi fa. E di lode particolare è altresì meritevole quella Cooperativa Nazionale delle Industrie Femminili, la quale, costituitasi in Roma nella primavera del 1903, sotto la guida intelligente ed appassionata della contessa Pasolini, della contessa Suardi, della contessa Cora di Brazzà e della signora Maraini, è riuscita, con risultati davvero mirabili, a risvegliare e disciplinare nelle più lontane provincie d'Italia l'esercizio, a torto trascurato o addirittura abbandonato, delle tradizionali industrie femminili — ricami, merletti o tessuti — caratteristiche d'ogni data regione.

Di questi lavori ve ne erano dei bellissimi, venuti dalla Sardegna o dal Friuli, dagli Abruzzi o

dalla Bergamasca, dalla Valsesia o dalle Calabrie, nella prima mostra bruciata e dei belli, benchè di meno spiccato valore estetico e benchè molto meno numerosi, ve ne sono nella mostra rinnovata. Di speciale spiccatissima importanza si presentavano e si presentano, però, fra tutti gli altri lavori, i merletti squisitamente delicati, eseguiti dall'*Aemilia ars* sotto la direzione della contessa Gavazza e di Alfonso Rubbiani. Di essi, se molti sono riproduzioni ingegnose e sapienti di antichi disegni, altri invece sono stati eseguiti su disegni recenti e leggiadri del povero Tartarini, morto precocemente l'anno scorso, del Casanova e di altri artisti emiliani nostri contemporanei. Questo esempio, che viene da persone cotanto autorevoli in materia d'arte decorativa, ammonisca che, se è stata altamente lodevole l'iniziativa dei benemeriti, i quali hanno voluto e saputo ridare vita alle antiche piccole industrie femminili delle varie provincie d'Italia, sarebbe, d'altra parte, davvero deplorabile che tanta rinnovata abilità tecnica si sterilizzasse in un lavoro, senza vero entusiasmo e senza vera gloria, di abile ma affatto pedissequa riproduzione di vecchi tipi.

VITTORIO PICA.



VINCENZO MIRANDA — PENDAGLIO PORTA-FORTUNA.

## ARTE RETROSPETTIVA:

### LA PORTA MAGGIORE DELLA CATTEDRALE DI FERRARA.<sup>1</sup>



Chi guardi la facciata della Cattedrale di Ferrara è tratto di preferenza a contemplare la parte più ricca e vistosa, l'avancorpo centrale in cui si apre la Porta Maggiore. Sul maestoso arco del protiro si eleva la tribuna, quasi piccolo tempio, composta d'un loggiato di tre archi a traforo, sormontati da un largo fregio e da una cuspide triangolare; tra l'arco e la cornice, che serve di base alla tribuna, corrono i versi leonini:

ANNO MILENO CENTENO TER QUOQUE DENO  
QUINQUE SUPER LATIS STRUITUR LOMUS HAEC  
[PIETATIS.

Questi versi, che ricordano la erezione, o più esattamente la consacrazione della Chiesa, avvenuta appunto l'8 maggio del 1135, servono a noi come una riga indicatrice: quello che le sta sotto appartiene al 1135 o ad anni immediatamente anteriori; quello che, ne l'avancorpo, le sta sopra è di epoca più tarda di oltre due secoli. Pure l'occhio del riguardante raccoglie una elegante e grandiosa linea armonica, a cui ci piace di ritenere non estranea l'unità dell'idea che ispirò e svolse e significò per sculture il vasto poema cristiano, che la Porta espone al popolo dalla facciata del tempio: e sembra così che non per la sola fatica dei secoli — onde si diffuse su i marmi un colore uniforme e si annullò ogni stridore di toni — ma anche per opera della fede rafforzata nel cammino del tempo, siano scomparse le differenze stilistiche determinate dal prevalere dell'arte archi-acuta su la maniera lombarda. Questa illusione, che sospinge il nostro pensiero verso la immaginata unità di stile, vorrei dire verso il fallace sincronismo dell'opera scultoria, diviene meglio sensibile nelle giornate — e sono pur frequenti a Ferrara! — quando l'atmosfera è saturata di vapor acqueo; allora i marmi e le pietre arenarie, che intorno la Porta digradano in lesene,

e l'architrave e la lunetta si oscurano più o meno secondo che la diversa natura calcare sente l'umidità; allora le figure scolpite nei tenni bassorilievi luccicano ed emergono con violenze di toni, a tale che, un po' di lunge — donde sia dato abbracciare l'avancorpo nella sua interezza — non avvertiamo più la differenza di tecnica, fra le sculture più antiche sotto l'arcone e le superiori nella fascia e nel timpano del tempietto.

Ma se l'osservatore attento a poco a poco s'avvicina, ecco rivelarglisi intera la disparità delle epoche e maniere; il movimento, come la espressione, nelle scene complesse del Giudizio estremo, non potendo pur lontanamente mettersi in confronto con le ingenue significazioni, prive di sentimento, rigide negli atteggiamenti che i versi leonini della lunetta assegnano a Nicolò.

Chi fu egli? La ricerca si è invecchiata lasciandoci delusi sulla efficacia di nuovi tentativi. Il Baruffaldi, *sollecitato da più d'uno* all'ipotesi, se ne faceva responsabile e su la parola del Vasari — oggi rettificata dai documenti — creava un Nicolò da Ficarolo e lo immaginava almeno un antenato, se non proprio il padre di Filippo Brunelleschi. Tanto potere ebbero gli ornati a foglie di fico — sono proprio foglie di fico? — che si scorgono in vari punti su la facciata e più nelle piramidi laterali del protiro.

Non ripeteremo con quale facilità di argomenti il Cicognara, illustre nostro concittadino, confutasse questa induzione, che egli chiamò *singularissima*; tuttavia ci sia lecito aggiungere un'osservazione semplice e non spregevole forse. I versi della lunetta ai quali accennavo testè: *Artificem gnarum qui sculpsert haec Nicolium, huc concurrentes laudent per secula gentes*, si riferiscono alle sole sculture della Porta; nè potevano estendersi alle restanti del protiro e della facciata — dove si vedono le supposte foglie di fico — perchè queste nel

<sup>1</sup> Dalla monografia: *Porte di Chiese, di Palazzi e di Case in Ferrara*, di prossima pubblicazione.



1135.... non c'erano! Dunque il Baruffaldi trasse argomento a dichiarare il luogo della nascita di

nella monografia sul Duomo di Ferrara, pregevole nullameno per indagini e osservazioni — che un



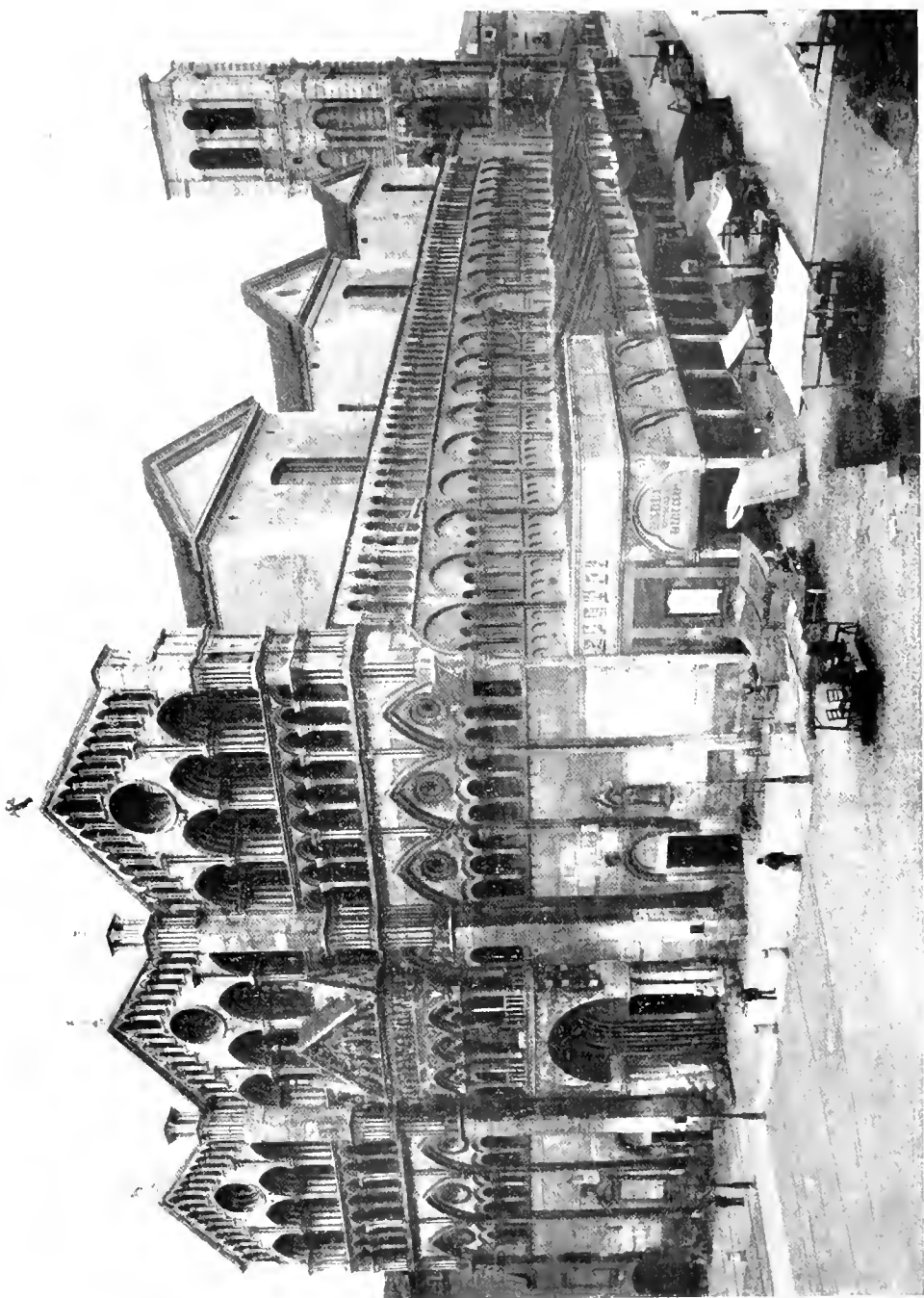
PORTA MAGGIORE DELLA CATTEDRALE.

(Fot. Alinari).

Nicolò da rilievi orfici, scolpiti gran tempo dopo la morte di questo artista.

Invece non mi sembra da buttar via la credenza — così fece quasi sdegnosamente il Castagnoli

tale maestro dirigesse anche la costruzione della Porta Maggiore di S. Zeno in Verona e ne eseguisse le sculture. L'epoca nostra è il 1135, per Verona il 1139; ma una corrispondenza di miglior



CATTEDRALE DI FERRARA.

Dalla monografia « Ferrara e Pomposa », p. 200.

rilievo — osservava tra i primi il Laderchi — esiste nella forma e nello stile delle due porte: « con l'arco sporgente circondato nella fronte da rosoni o mostri scolpiti quasi testate di travi o di cunei di marmo, sostenuto da colonne intrecciate e queste da leoni che divorano agnelli o capretti o buoi o anche fancinlli; in ambedue è scolpita la figura del Santo, ond' ebbe nome la Chiesa: là

Queste singolari corrispondenze architettoniche, scultorie e grafiche — talune se ne potrebbero rilevare di più minuziose — mentre provano non dubbia l'opera di Nicolò a Ferrara e Verona, inducono nel convincimento che a lui e alla compagnia, forse dei maestri comacini, la quale egli e *Gl'elmo* guidavano, debbano attribuirsi le cattedrali di Modena, di Parma, di Piacenza, e che in più



PORTA MAGGIORE DELLA CATTEDRALE — ARCHITRAVE E LUNETTA

(Fot. Poppi).

S. Zeno, qua S. Giorgio, e quel che finisce di convincere intorno ad ambedue coteste sculture, un'iscrizione di identico carattere portante in versi leonini il nome dell'autore; e il verso primo, e il nome lo stesso ».

Poniamo le due iscrizioni a confronto:

A Ferrara

*Artificem gnarum qui sculpsit haec Nicolaum  
Iluc concurrentes laudent per secula gentes.*

A S. Zeno

*Artificem gnarum qui sculpsit haec Nicolaum  
Omnes laudamus etc.*

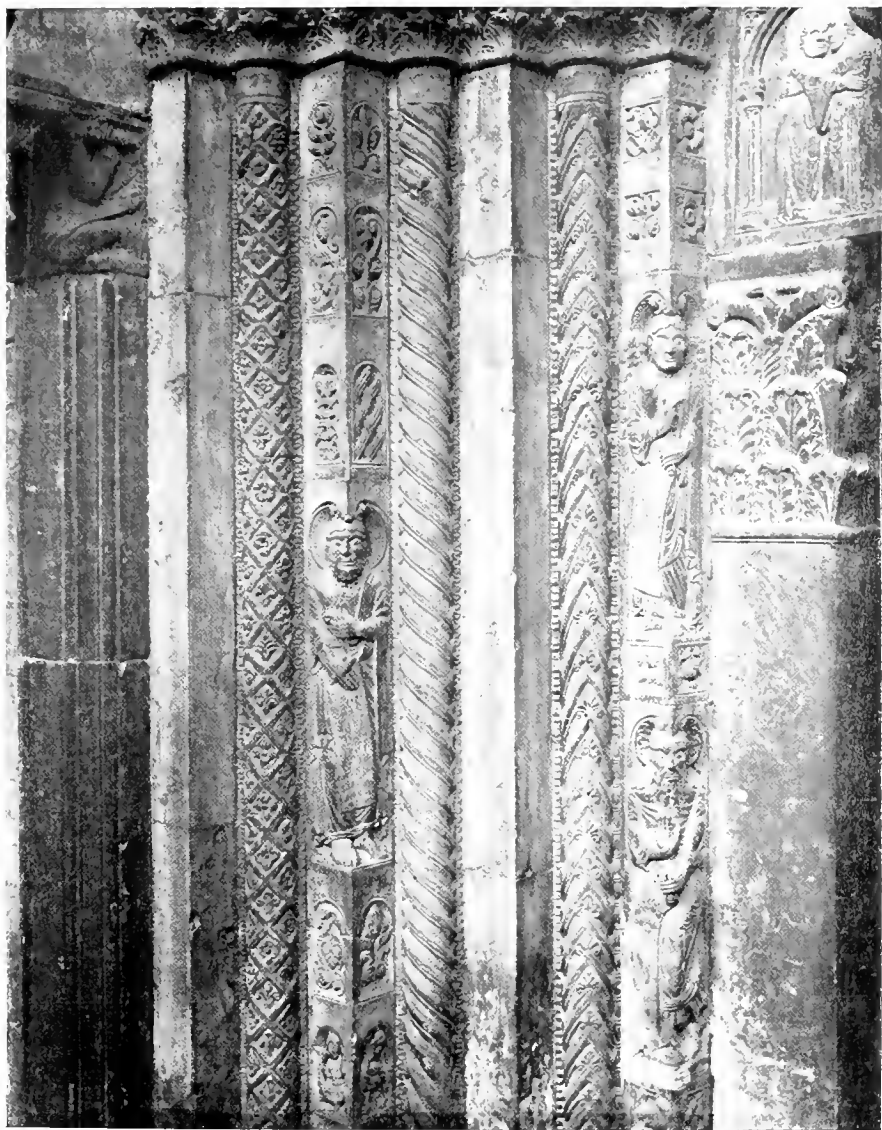
altri luoghi, Trento non esclusa, si espandesse la influenza dell'arte loro.

\*  
\* \*

Nella lunetta è raffigurato S. Giorgio l'equestre in atto di calpestare e uccidere il drago trilingue simbolo de l'eresia. Il guerriero, già vibrata la lancia, che si spezzò confitta entro le fauci del mostro, sorregge e incita con la sinistra il cavallo; alza con la destra la spada pronta all'ultimo colpo. Sotto le zampe anteriori del destriero, il serpente

si contorce negli spasimi dell'agonia; cavallo e cavaliere passeranno senza sforzo su quel viscido

il Santo dei Cavalieri, cui la Cattedrale si intitola, Nicolò raccolse quanto egli poté di sua energia



PORTA MAGGIORE DELLA CATTEDRALE — STROMBATURA, A SINISTRA.

Fot. Poppi.

corpo divincolantesi perchè entrambi sostiene una forza in perpetuo trionfatrice.

In questa scena, scolpita a gloria dell'antichissimo protettore di Ferrara, il Cavaliere dei Santi,

commotiva; considerata nel tempo, la rappresentazione appare notevole pel movimento del gruppo.

Fredde e rigide si mostrano, in contrasto, le immagini dei profeti maggiori emergenti da tenui nic-

chie nei risalti ornamentali della porta; tuttavia questa loro durezza ci sembra derivi, meglio forse che dal perdurare di influenze bizantine, alle quali l'artista, audace per l'età sua, tentava sottrarsi, dalla studiata ricerca di una attitudine ieratica conveniente all'ispirato ascetismo dei Veggenti, onde la maggiore scena del timpano trionfasse per rilievo di vita. Riconoscere all'arte di Nicolò una tale intenzione non vedrà strano chi ricordi la supe-



DECORAZIONI DELLA STROMBATURA, A DESTRA.

(Fot. Buzzoni).

riorità di lui sopra Guglielmo in S. Zeno a Verona.

Stanno a sinistra Geremia e Daniele, a destra Isaia ed Ezechiello; nel rotolo svolto che pende loro dinanzi ricoprendone mezza la persona, talune delle sentenze profetiche<sup>1</sup>, un tempo messe a oro,

<sup>1</sup> Scioglio le abbreviazioni e correggo i materiali errori di scrittura:

GEREMIAS — Ecce [il resto scomparve per antico restauro che malamente sostituì al marmo un pezzo di arenaria biancastra]

DANIEL — Dixit Daniel de Christo quo die nosti cum venerit in quo die Sanctus Sanctorum cessabit et unctio vestra. Cap. IX [Parafasi]

YSALAS — Ecce Virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emmanuel. Cap. VII.

EZECHIEL — Vidi portam in domo domini clausam. Cap. XLIV [Parafasi].

annunciano l'Emmanuele. Più in alto, a rispondenza, presso gli stipiti lisci nei quali si risolve la sequenza delle colonnine attorcigliate o in forma di cordone e dei risalti angolari, sono innicchiati l'Angelo Gabriele e Maria. Egli reca nel cartello la soave parola di saluto: *Ave Maria*; *Ecce ancilla domini*, risponde la Vergine, dal listello di base, e la scena, che ne l'umile purità compie e sublima la voce dei profeti, prepara e collega le vicende sacre scolpite in bassorilievo sul largo architrave. A cominciare da sinistra, gli otto comparti espongono cronologicamente: la *Visita a S. Elisabetta*, la *Natività*, l'*Annunzio ai pastori*; i due mediani occupa l'*Adorazione dei Magi*; quindi gli ultimi tre recano la *Presentazione al tempio*, la *Fuga in Egitto*, il *Battesimo*.

Colta per tal modo l'unità del pensiero significato per figure, l'occhio dell'osservatore trascorre gradevolmente al fregio che inghirlanda la lunetta, vaghissimo a un tempo e gagliardo; all'eleganza mirabile dei concetti che l'artista svolse con signorile larghezza nei circostanti fasci di colonne della strombatura. Sono sirene, centauri, grifoni, che si mescolano a una flora imaginaria; sono cervi, cani, volatili, o figure umane mostruose o abbruttite.

Arduo a noi di penetrare il misterioso significato di tali immagini, perchè non di rado gli scultori dovettero, per esercizio di fantasia, trarre dalla pietra figure arcane, senza altro intendimento che la ornamentazione, quasi miniatori sul margine dei manoscritti. Ma d'altra parte la continuata influenza del simbolismo orientale, molto largamente propagatosi anche nei *bestiari*, la sicurezza che nel cammino dell'arte, il trapasso delle forme procede incessante, ci guidano a riconoscere come gli antichi maestri, nel popolare di strane forme un edificio cristiano, quelle preferissero, che, pure essendo comuni al culto dei gentili, trovavano sostegno nelle sacre scritture: tali il gallo, l'aquila, le colombe, il cervo, le sirene, la foglia di vite o di palma, il serpente, la capra.

Nelle restanti figure deformi o chimeriche era universalmente rappresentata la bruttezza morale dei vizii, nè mancarono le bizzarre ironie. La nostra Porta ne reca due esempi: a sinistra una colomba tiene nel becco non il simbolico olivo di pace, ma un coltello emblema d'odio e di vendetta; di rincontro — affatto simile ad altro che vedesi a Parma nel matroneo sinistro del Duomo — un lupo in abito da frate regge un *sillabario* ove bene si ri-

levano le lettere A. B. C. e la parola PORCEL, abbreviazione di PORCELLUS. È questo, a mio credere, un feroce sarcasmo e complesso: pel silbario e la parola che il frate bugiardo impara a compitare, si feriscono l'ignoranza e la dannosa colpa della gola negli ordini monastici; per l'animale e la cappa, onde esso malamente si cela, la cupidigia loro e l'ipocrisia.

Così dal primo rafforzarsi del Cristianesimo l'arte emblematica, o per l'evidenza del simbolo, o per violenza di antitesi, tentò infondere da le immagini negli animi, l'orrore del peccato, lo spirito della fede nuova.

\*  
\*  
\*

Come per sostentar solaio e tetto  
per mensola talvolta una figura  
si vede giunger le ginocchia al petto,  
La qual fi del non ver vera rancura  
nascere in chi la vede . . . . .

Non sentiste mai tornarvi alla mente e sul labbro la comparazione famosa e rinnovarsi nell'animo la *rancura*, dinanzi ai telamoni, curvi sotto le colonne, donde si slancia il grande arco del protiro? Nè pensaste come una tale impressione penosa doveva essere ingrandita dalle proporzioni comparativamente più esigue che le cariatidi, i leoni e le colonne a torcia ebbero in origine? allora dal piano della piazza, più basso dell'odierno di un metro circa, s'ascendeva alla Porta per una gradinata e i due posteriori steli marmorei non gravavano su le schiene dei leoni, ma levandosi direttamente dal suolo — proprio come a S. Zeno di Verona — lasciavano agli animali una libera snellezza a cui partecipava, per tal mezzo, tutta l'architettura del protiro.

Ma nell'aprile del 1829 le condizioni statiche parvero così pericolose che fu tenuto per necessario di irrobustire il diametro delle colonne di  $\frac{1}{10}$ , di ingrossare le cariatidi e i leoni. Su i quali s'appoggiarono le colonne posteriori, non perchè la solidità voluta non potesse ottenersi altrimenti, cioè rizzandole, come in antico, da terra, ma per altro motivo fatto chiaro da una stampa rarissima venuta a mia conoscenza, e che più innanzi trascriverò.

Diciotto mesi, sino all'ottobre del 1830, durò il restauro, compiuto dall'architetto Giovanni Tosi ad opera di altri due ferraresi, gli scalpellini Francesco e Maurelio Vidoni; come scomparve la sapiente armatura alla quale — non è un'iperbole — re-

starono affidate per sì lungo tempo le sorti della facciata, un parrochiano di S. Stefano salutò l'avvenimento con questo sonetto molto mediocre, ma che assume oggi valore non di sola curiosità:

PER L'INNAIZAMENTO  
DELLE QUATTRO COLONNE DI MARMO  
ALL'INGRESSO  
DELLA CHIESA CATTEDRALE  
DI FERRARA  
L'ANNO MDCCCXXX



DECORAZIONI DELLA STROBATURA, A DESTRA.  
(Fot. Buzzoni).

#### SONETTO

Curvate un di sotto sublime pondo  
Dell'Estense Grandezza alto sostegno,  
Ergean le Colonne illustre al mondo  
Monumento de' Regi augusto e degno.<sup>1</sup>  
Ritte dal Genio in delizioso fondo  
Del tempo a disprezzar rovine e sdegno  
Con simulacri in ordine giocondo  
Di Flora ornar l'olezzante Regno.<sup>2</sup>  
Or a più eccelso e non profano obbietto  
Alzan la fronte a sostentar del Tempio  
L'almo e vetusto Gotico prospetto.

<sup>1</sup> Si allude al magnifico palazzo di Belfiore, eretto il 1392, nella cui demolizione furono conservate le quattro colonne ora innalzate nella facciata del Duomo.

<sup>2</sup> S'intende il giardino Bevilacqua, al cui ingresso furono innalzate le suddette colonne con quattro statue.



Esulta alla robusta opra e splendore  
L'antico Oxil<sup>1</sup>, che a memorando esempio  
Recò alla Patria, al Tempio e al Nume onore.

Di un Parrocchiano di S. Stefano.

Ferrara, tipografia Bresciani, con approvazione [fol. vol.].

avanzo del sontuoso palazzo di Belfiore. E poi che le due da collocare di dietro riuscivano troppo brevi si allungarono i leoni, si ingrossarono e ingrossarono a supplire col loro corpo il pezzo man-



LEONE, TELAMONE E COLONNE DEL 1839, A SINISTRA.

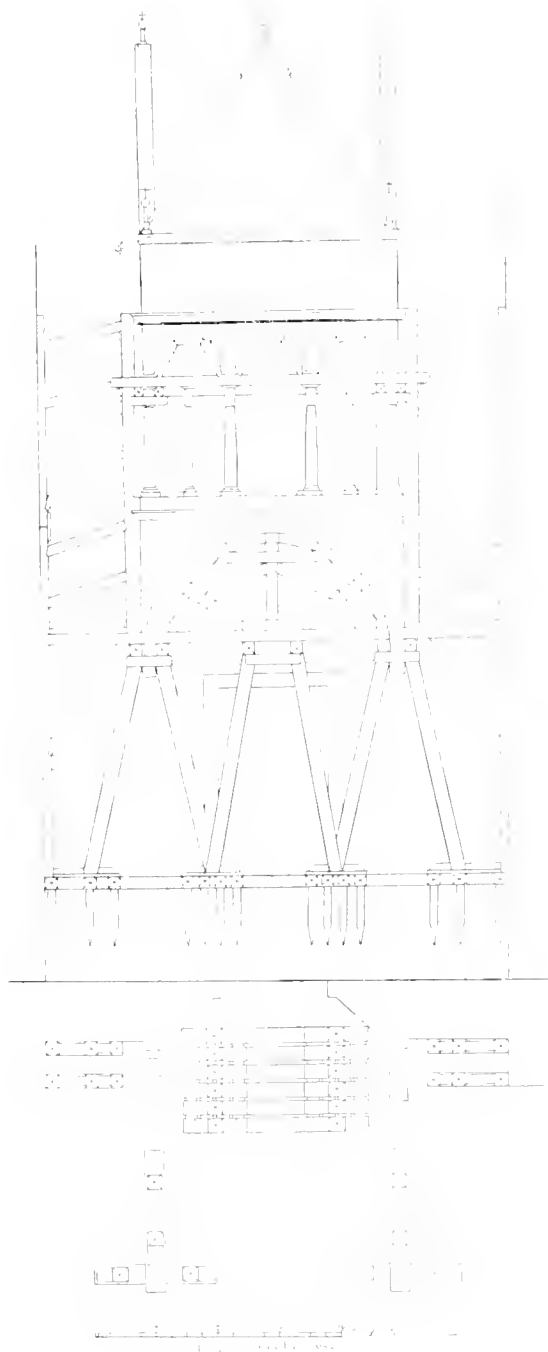
(Fot. Poppi).

Dai versi e dalle note dell'anonimo Parrocchiano riesce dunque evidente come servirono al restauro quattro colonne *trovate d'occasione*; ah! l'unico

<sup>1</sup> Si riferisce all'antica parrocchia di S. Stefano, sotto cui custodiva il palazzo di Belfiore con le colonne.

cante; questo, secondo la proposta messa innanzi dal Tosi, *in via subordinata*, come egli dice, nella Relazione con preventivo di spese, redatta pel Rev. Capitolo della Metropolitana, dove l'architetto comincia ad enumerare i guasti dell'avancorpo così:





(Tot. sig. G. C. Bononi).

Sotto la tavola originale conservata nella Biblioteca del Comune, sta scritto: - Disegno del Puntelamento o Castello che servì per tener sospeso il vestibolo della Facciata del Duomo di Ferrara, per motivo di rinnovare i Leoni, Gobbi così detti volgarmente e le colonne sovrapposte. Disegno ideato dal Architetto Sig. Gio. Tosi e posto diligentemente in esecuzione dal Sig. Sante Scalini capo mastro falegname, alla metà dell'anno 1829 e fu levato d'opera nel sbre 1830.

GAETANO BUGGI  
disegnò l'anno 1830  
il 26 sbre ..



Un secolo innanzi il progetto Tosi nella iconografia del tempio, lasciataci (1770) da Cesare Barotti<sup>1</sup>, si vedono indicate 4 colonne, come 4 ne trovo in una grande tavola disegnata sino dall'anno 1618<sup>2</sup>.

Se quelle di dietro si aggiungessero in un restauro del sec. XV, così suppone il Castagnoli su la parola del Libanori, non oserei di giurare perchè solo questo autore accenna a tale opera riparatrice e sappiamo l'opinione che di lui recò il Muratori; ma le colonne erano quattro.

Dove finirono le posteriori dopo il 1830? Avrei gradito di saperlo dire, ma ogni indagine riuscì infruttuosa.

Al termine del lavoro, tolta l'impalcatura, le immagini degli Apostoli, affrescate nel convesso dell'arco e già da prima molto consunte, avevano toccato il colpo di grazia. I cronisti antichi le riferiscono dovute al pennello di *Gelasio della Masnada di S. Giorgio, o di Giotto o di qualche altro artista* e il modo della notizia ne dichiara il valore: gli uomini del tempo, fatti da tanta incertezza ardimentosi, prescelsero il decoratore Francesco Tamarozzi a dipingere dei rabeschi ispirati allo stile gotico. Il rinnovellamento dell'avancorpo, nella sua parte inferiore, fu così compiuto e completo!

Ma derivino i leoni da l'arte Egizia, Assira, Persiana, Indiana, la quale poneva i loro emblemi di forza e coraggio a custodia dei sacri recinti; o nel simbolismo del Medio Evo e per superstizione di popolo, che reputava dormissero con occhi aperti, rappresentino essi la vigilanza assidua del sacerdote; o congiunte tali virtù di potenza e compenstrate col concetto delle lotte tra la Chiesa e l'Impero, mostrino di opprimere vitelli, arieti, guerrieri, cioè ogni manifestazione di vita e di energie laicali; ovvero, seguendo la testimonianza di Teofilo Monaco, non siano questi animali bellissimi che un mezzo decorativo; e le colonne strette da un nodo rendano immagine, come è credibile, di quelle nel Tempio di Salomone, che appunto il III° dei Re ci insegna allacciate da una corda; e i due Telamoni, vecchio l'uno, giovine l'altro, vogliano ammonirne come ciascuna età abbia sue pene da sopportare rassegnata o debba costantemente sor-

<sup>1</sup> CESARE BAROTTI, *Iscrizioni sepolcrali e civili di Ferrara con le piante delle Chiese*. Col. aut., sec. XVIII. Vol. 2 in fol. (Biblioteca Comunale). Mss. cl. I, n. 528.

<sup>2</sup> *Ichnographia della Piazza di Ferrara fatta da Ruggiero Moroni l'anno 1618*, in *Raccolta di disegni dello Stato e Città di Ferrara*, a cura del Conte Eustachio Crispi (Biblioteca Comunale).



LEONE TELAMONE E COLONNA ORIGINALE, A SINISTRA.  
(Fot. sig. G. C. Bononi).

reggere la fede; comunque si pensi di tali ipotesi, volentieri toglieremo lo sguardo da i leoni, "gli Atlanti, le colonne. Tutto ciò, che pare molto dissimile da l'originale, è veramente goffo e disarmonico.

Entri dunque per gli occhi a rallegrarci l'animo la linea purissima dell'arco.

Ne occupa il centro l'Agnello Trionfante, cui il Precursore addita con gesto solenne dal pennacchio di destra; di rincontro, l'Evangelista si tien raccolto al seno il libro de l'Apocalisse, in che rivive e s'india lo spirito dei Veggenti. Con tali figure, che ne richiamano ai Profeti, alla Annunciazione, agli episodi della vita di Gesù, cessava l'opera di Nicolò, ma la semenza era pronta a germinare nelle fantasie commosse, se pur farraginose, che nella prima metà del sec. XIV popolarono la cuspide dell'avancorpo. Ivi, nel mezzo del triangolo, Cristo siede sul trono entro la mistica elissi (*spina piscis*); il libro patente, ove si figurano raccolti i misteri principali della fede, gli posa sul fianco sinistro; con la mano destra egli accenna alla resurrezione dei morti e nel palmo di essa come nei piedi si scorgono i segni delle stigmate sacre. In ricordo del Golgota, elevano i massimi emblemi di passione, la lancia e la croce, due angeli in piedi, ai lati del trono, ed hanno da presso, rispettivamente a destra ed a sinistra, la Madonna e San Giovanni Battista che pregano.

Al comando divino squillano le angeliche trombe e la grande scena del Giudizio incomincia; nei pennacchi degli archi ogivali le genti evocate scoperciano gli avelli e salgono le ombre ad animare il largo fregio ond'è sorretto il timpano. S. Michele pesa nella bilancia le buone azioni e i peccati. Alla destra i reprobì ignudi, incatenati pel collo — vi è tra essi una donna strascinata pei capelli — girano sul fianco della cuspide e sono volti ai tormenti d'inferno, la cui significazione — ispirata ai terrori ingenui di quella età — si compie sulla fronte del tempio ne l'arco di sesto acuto più vicino all'avancorpo: un mostruoso animale spalanca le fauci ad ingoiare un dannato, le teste di altri perduti spuntano dall'orlo di una caldaia intorno alla quale si affaccendano i diavoli.

Dalla parte opposta la schiera degli eletti, ricoperti da lunghe vesti ampiamente cadenti, s'avvia alla lunetta d'Abramo, che risponde nella simmetria architettonica e simbolica a quella infernale.

Il Patriarca vi raccoglie nel grembo, immagine del limbo, le teste incoronate degli eletti; gli stanno inginocchiati ai fianchi, con le mani giunte in atto di fervida preghiera, un santo e un vescovo, dietro le cui persone altre si scorgono a rappresentare lunghe tratte di beati. Per maestria di tecnica, per nobiltà di atteggiamenti, pel senso d'estasi divina che traspare dai volti, queste figure non hanno, a

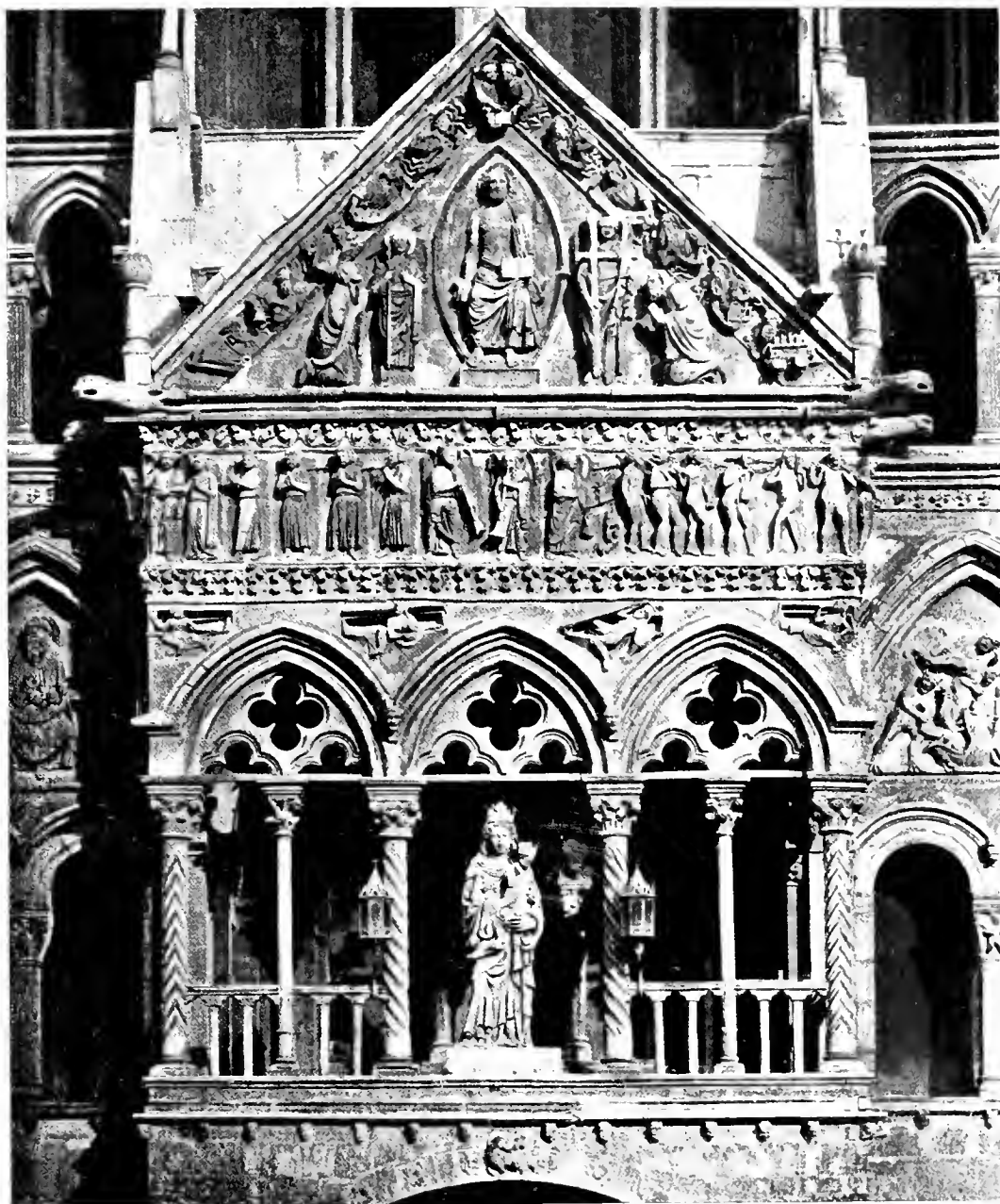
mio credere, paragone di bellezza con nessun'altra de l'opera; talchè, per esse, il nostro pensiero, forse trascorrendo nel tempo, corre al richiamo delle sculture di Jacopo della Quercia in S. Petronio a Bologna.

Compiono la decorazione su le linee inclinate del frontespizio, alcune mezze figure di Apostoli e d'Angeli osannanti al Salvatore; su la testa di lui, nel vertice del triangolo, altri due angeli tengono sospesa la corona di gloria. Egli, a sommo la maggiore delle tre porte simboleggianti la Trinità, sembra veramente ammonire alle turbe: *Ego sum ostium. Per me si quis introierit salvabitur.*

Nel mezzo del grande poema cristiano, che parla dalla fronte del tempio ai fedeli, quasi a conciliare la terra col cielo, trionfa *umile ed alta più che creatura* la Vergine di Nazareth. La statua di Cristoforo da Firenze — posta sulla loggetta il 1427 — perdè ogni traccia della doratura, rinnovata due volte negli anni 1590 e 1676; così opaca appare anche più massiccia, ma il bambino che la madre solleva a benedire, è vivace nel movimento e veste di grazia l'atto solenne.

Ogni sera, sul tramonto, il biancheggiare di una cotta si mostra tra le brune arcate della prima loggia. È un chierico. Per una scala, dal sorgere della basilica aperta nel muro della facciata a sinistra, egli ascende al tempietto; vi accende due lampade, che l'alba estinguerà e due ceri vi accende per sin che ondeggia dai campanili e vola su l'aure l'Ave Maria. La gente nella piazza non bada; anche il chierico compie il devoto officio periodico distrattamente, ma l'umile saluto rinnova nel tempo sensi e pensieri di poesia.

Vide nei secoli la maestosa porta marmorea giostre e tornei, atti terribili di giustizia e di vendetta; aprì essa i battenti alla dottrina del Concilio Ecumenico, alle esultanze nuziali di marchese figlie di Papi e di Re; entrarono il tempio convogli funebri di Duchi, di poeti, di cavalieri e gentildonne, processioni di Vescovi e Pontefici; udì la maestosa porta marmorea squilli di trombe e acclamazioni di popolo recante in trionfo i rostri delle navi veneziane dalla battaglia di Polesella; vide, in un giorno nefasto, uscire piangente Cesare d'Este a prendere la via dell'esilio. — Dal 1889 vede essa quel grottesco piolo di bronzo — nato dal connubio tra un meschino pensiero d'arte e la piccineria delle lotte credute di principii politici e di criteri amministrativi — che intitolarono monumento



FRONTONE DEL PRONAIO.

(Fot. Alinari).

al gran Re; il quale grottesco piolo, se potessi dubitare tollerato perpetuamente da' miei concittadini in quel terreno sacro alla bellezza antica, io, rievocando, come furono, in conspetto del Duomo, i simulacri di Nicolò III e di Borso, e lo scempio orrendo di quelle immagini, sarei costretto all'augurio che

delle statue del Re e di Ferrara anche si fondano cannoni da spazzar via i postergatori dell'arte alla parte, gli analfabeti dell'estetica.

L'avvenire dunque provveda; chi vivrà vedrà e godrà.

G. AGNELLI.

## TESSERE ARTISTICHE DEL SETTECENTO.

### III.

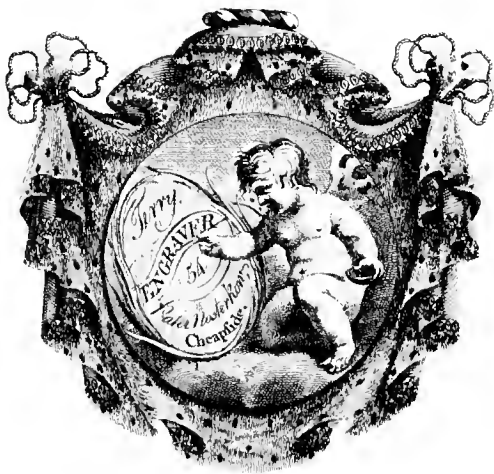
## BIGLIETTI COMMERCIALI E CARTE D'AMMISSIONE.

(Continuazione e fine Vedi fasc. di Agosto 1906, pag. 140).

**L**ASCIAMO i salotti e i teatri ed entriamo nelle officine, nelle fabbriche, nelle botteghe; nel vasto mondo delle industrie, degli affari e dei commerci; nel mondo dei fatti e non delle parole, dove si guadagna il tempo e non si perde, dove si bada alla sostanza e non alla forma, e che dovremmo immaginarci un territorio chiuso ad ogni senso di raffinatezza, un terreno refrattario ad ogni fisima artistica. Perchè oggi, infatti, la *rèclame* commerciale, appena esca dal campo dei manifesti murali, nel quale si è notato, in ispecie in questi ultimi anni, un risveglio vivacissimo rivelatosi con esemplari mirabili, è tutto ciò che di più volgare, di più meschino, di più antiestetico ci sia dato di vedere. E non dubitate? Ebbene provatevi a visitare una esposizione nazionale — e se sarà internazionale la cosa non cambierà — provatevi a raccogliere tutte le carte di indirizzo di case di commercio, le tessere *rèclame*, le etichette, le vignette che vi saranno offerte a centinaia, a migliaia sul vostro cammino attraverso le gallerie, e, giunti a casa, votate le vostre tasche e passate in rassegna il materiale raccolto. Vedrete scritte d'oro e d'argento, fregi tipografici i più pesanti e grossolani, accoppia-

menti i più stridenti di *corpi* e di forme di carattere, zincotipie riproducenti motivi ineleganti, frusti e rifrusti; ma non troverete una composizione degna di portare la firma sia pure di un mediocre artista, una figurina disegnata con garbo, anche soltanto una *testata*, una riquadratura, un fregio floreale in cui vibri un accento d'arte. Nè la causa di tale decadenza deve risalire allo sviluppo e alla diffusione dei processi di riproduzione fotomeccanica, perchè questi non annullano l'opera dell'artista, ma la moltiplicano, sostituendo alla lenta e costosa stampa a mano del rame la rapida tiratura a macchina dal vetro o dal zinco; risale piuttosto alla minore diffusione del sentimento del bello tra le classi meno alte e meno colte, all'ottundersi di quell'innato buon gusto popolare, che ebbe l'antica Grecia, che fu pa-

trimonio della società del Rinascimento, e che spingeva anche il piccolo rivendugliolo del settecento a rivolgersi all'artista per farsi comporre sulla cartellina che recava il suo nome, il suo indirizzo, le lodi de' suoi prodotti, un'immagine di grazia e, talvolta, di grande bellezza. Era nell'aria quel senso del bello, quel fine intuito che faceva *sentire* l'eleganza d'una linea o la deformità d'una sagoma, che faceva avvertire subito la volgarità e

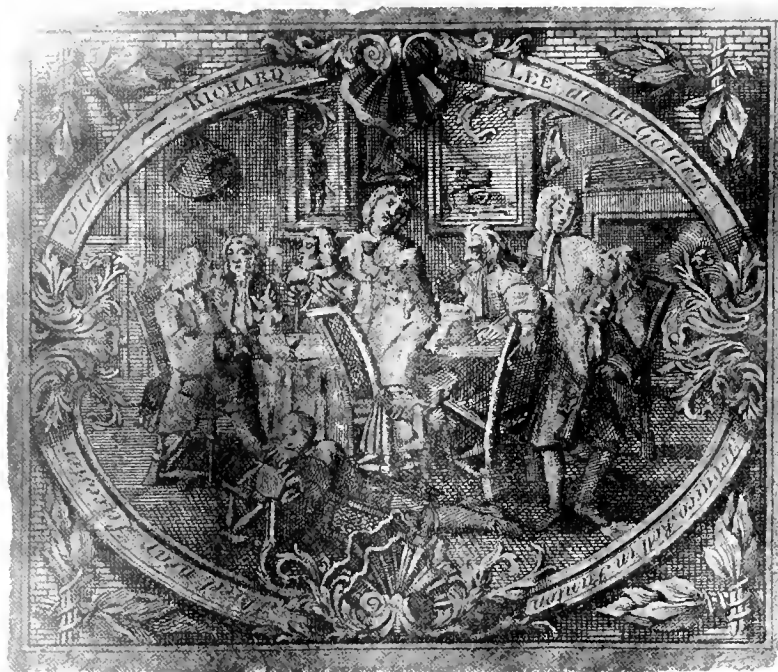


COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.





COLLEZIONE DI MR. HENRY PRIOR.

rifuggirla, quel desiderio istintivo di tutto ingentilire, di tutto illeggiadrire, di portare in ogni manifestazione dell'arte e della vita una nota di raffinatezza geniale; e gli artisti, specialmente francesi, del settecento, anche i grandi artisti, secondarono mirabilmente quell'istinto e quel desiderio piegandosi ad ogni esigenza, non rifiutando l'opera loro per lavori, in apparenza, anche i più modesti. Quanti artisti non crederebbero oggi d'apparire diminuiti disegnando o incidendo quelle carte del costruttore De la Ville, dell'orologiaio Magny, del dentista Delafontaine, del libraio Wil-

ghilterra — un po' meno in Italia — dal secolo XVII

<sup>1</sup> GRAN CARTERET, *Vieux papiers, vieilles images*. Paris, Le Vasseur et Cie, 1896. Pag. 266.

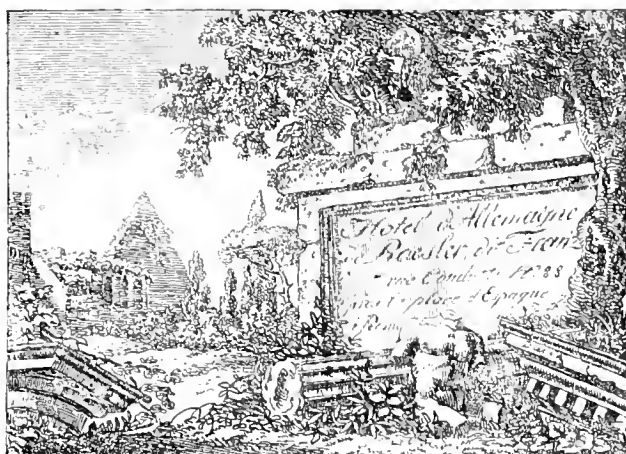


COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.

son, dell'orologiaio Josse<sup>1</sup>, che pure portano i nomi di Moreau, di Eisen, di Choffard, di Bartolozzi? E non si creda che questa usanza del biglietto commerciale artistico fosse limitata a casi isolati di qualche negoziante che avesse o volesse affettare una maggiore signorilità o, come si dice, una maggiore *distinzione*, oppure che intendesse col nome dell'artista richiamare l'attenzione del pubblico sul suo nome e sul suo spaccio: l'usanza era quasi generale, e non è errato affermare che in Francia e in In-

alla metà del sec. XIX tutti o quasi tutti i negozianti e, in genere, tutti o quasi tutti coloro che esercitavano un commercio, un'industria o un'arte solevano distribuire biglietti-*reclame* artisticamente decorati, si trattasse d'incisioni commesse apposta da ciascuno di essi, o di *passepapouts* di uso comune, simili a quelli delle carte di visita, e riempiti, volta a volta, con scritte tipografiche.

Della profonda diffusione di questa usanza ci dà prova eloquente il numero grande di tali tessere giunte sino a noi. Basta sfogliare qualcuna delle enormi cartelle che comprendono le *Advertisement cards* della già ricordata collezione Bank al British Museum — che, pure, contiene quasi esclusivamente materiale inglese — per vedersi passare dinanzi agli occhi centinaia, anzi migliaia di esemplari, tutti, qual più qual meno, artisticamente illustrati. Dagli architetti ai librai, dai tappezzieri ai dentisti, dagli ombrellai ai gioiellieri, dai carrozzai agli stenografi, dai giornalisti ai medici dei cani, dai venditori di bestie agli spazzacamini, ai salsamentari, agli arrotini, agli acchiappatalpe, ai lattai, alle com-



DA FRANZ A' STRADA CONDOTTI N. 3.  
A ROME

COLLEZIONE DEL DR. PICCINI

pagnie d'assicurazione contro l'incendio, ai fabbricanti di mobili, di stoffe, d'istrumenti diversi, di fuochi artificiali.... voi troverete che tutte le professioni, le industrie, le arti, tutti i mestieri, i commerci più svariati, anche i più umili, anche i più strani, avevano il loro biglietto artistico recante, ora una figurazione allegorica, ora la rappresentazione



COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

della bottega, o del lavoratore all'opera, o degli ordigni del mestiere, ora una veduta di città o di luogo, ora, infine, ma di rado, soltanto un fregio o una semplice riquadratura.

Dopo ciò, vi piace di vedere documenti grafici? Ec-



COLLEZIONE DEL GABINETTO DELLE STAMPE IN ROMA

covene a iosa, quasi tutti tratti dalla collezione del Dr. Piccinini, la quale, sebbene assai inferiore per numero di esemplari a quella Bank, ha il pregio di contenere grande numero di tessere scelte e di paesi diversi. Ecco anzi tutto la carta di maestro Luigi Siries, coltellinaio francese, che aveva negozio a Firenze, all'insegna — chi sa, poi, perchè — del *Bicchier incoronato*, e che fabbricava, come vedete,



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

oltre a buoni rasoi, lancette, cesoie, altri istrumenti di chirurgia per il corpo umano. In alto è la sua insegna; nel mezzo, entro una bellissima ghirlanda di fiori, di frutta, di volute e conchiglie Louis XV, ecco sciorinati i saggi della sua mercanzia, riprodotti con una finezza, con una fedeltà e una cura dei particolari da rendere interessante, forse anche dal lato scientifico, l'esame di quei *Ferremens de chirurgie* che si usavano nel settecento. Peccato che la stampa — molto probabilmente eseguita in Francia — non ci palesi il nome del fine artista che l'esegui! <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nella collezione Bank si conservano altre tessere di coltellinaio, se non identiche, simili a questa pubblicata di maestro Luigi Siries. La stessa somiglianza si nota spesso tra le tessere di una stessa arte, di uno stesso mestiere, d'una stessa categoria d'industriali o negozianti; il che fa pensare che codeste tessere si dovessero sovente eseguire a imitazione l'una dell'altra, e potrebbe anche dimostrare che ciascuna categoria d'artisti, fabbricanti, o commercianti avesse i propri motivi artistici tradizionali.

Un grande nome, invece, quello del pittore William Hogarth, reca la carta di un vinaio e liquorista londinese, Mr. Richard Lee, proprietario di una *Public House* all'insegna: *Ye (The) Golden Tobacco Roll*, in Panton Street presso Leicester Fields. Questa tessera risale con tutta probabilità al 1731 o 32, quando colui che doveva un giorno

sconto di qualche debituccio per libazioni o forniture attinte proprio nello stabilimento di Mr. Lee!

Ecco altre tessere: quella della bottega di un armaiuolo dove la nobiltà, le persone di alta condizione, i mercanti, i capitani di mare e tutti.... i poveri diavoli possono trovare, all'ingrosso e al minuto, le migliori armi a prezzi discreti; quella



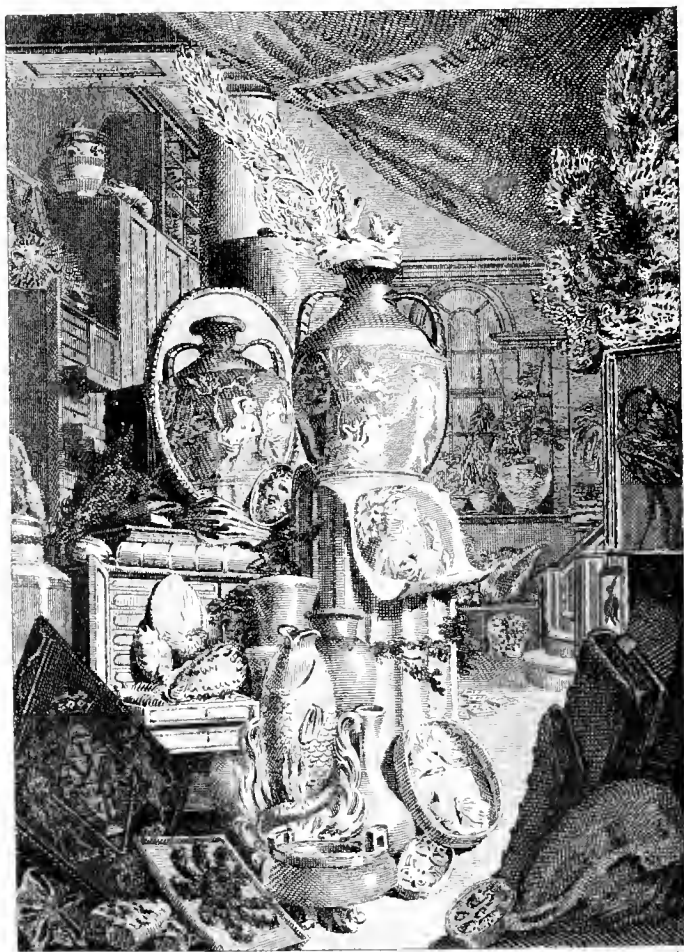
COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

diventare celeberrimo con le serie del *Matrimonio « à la Mode »* e del *Destino d'una cortigiana*, non ancora noto come pittore, sbarcava a stento il lunario, incidendo piccole stampe, stemmi, e specialmente illustrazioni per libri. Appunto in quegli anni l'artista, rapita e sposata la figlia di Sir James Tormhill, pittore del Re, era andato ad abitare, sempre male in arnese, nel quartiere di Leicester Field, forse a pochi passi dalla taverna di Mr. Lee; amante dei piaceri, dell'allegria compagnia, un po' crapulone, ne sarà diventato uno dei frequentatori; e chi sa che l'incisione non andasse in

di un fabbricante di calze che si fa rappresentare seduto al suo telaio, tutto occupato al lavoro; quella dell'*Hôtel d'Allemagne*, che ancora esiste a Roma in via Condotti, a due passi da piazza di Spagna; quella di uno stampatore che ci mostra le diverse operazioni relative alla sua arte, dalla composizione alla stampatura; quella di un liquorista milanese, di un cappellaio, di un incisore. Più antica di queste è la tessera di un fabbricante di stoffe, disegnata e incisa da Bernard Picart nel 1717. Entro una vasta sala che si apre sul mare giovani donne e amorini sono intenti al lavoro. Chi fila,

chi aggomitola, chi tesse, chi svolge, chi piega, chi nota. Minerva, nel centro, anima la scena e accenna all'opera compiuta: una stoffa di cui ella tiene in mano il disegno. Sopra il telaio un ragno tesse la sua rete, simbolo di operosità, di pazienza,

fabbricazione delle stoffe; fusi, matasse, aspi, forbici, rocchetti, spole. Manca sulla tessera il nome del fabbricante, la qual cosa c'induce a ravvisare in essa più che una vera carta-*réclame*, simile alle altre che abbiamo veduto, una etichetta, una



Engraving by J. Picart junior, 1764. London, 1764.

COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

di finezza. In alto, sopra un frontone sorretto da due caritidi, siedono Mercurio e il genio della Navigazione ai lati d'un medaglione con le sigle dell'industriale e sormontato dalla figura del Tempo con la clessidra. Sotto la scena, elegantemente intrecciati, tutti gli strumenti di lavoro relativi alla

specie di marca di fabbrica di cui forse andavano munite tutte le pezze che uscivano dal laboratorio. Comunque, per la bellezza e l'originalità della sua composizione, per la genialità dei motivi decorativi essa è un piccolo capolavoro di quel genere nel quale Picart *junior* — figlio dell'incisore











*William Faulkner*  
*Borkman*  
*Removal from last Regent Street*  
*Honey Lane Market St*  
*to C. 10, 11, Christwell Street*  
*near Finsbury Square*  
*Stodolfields*  
*Two Dairymen & Butchers, 10, 11, & 12 of the*  
*best Quality*  
*Sausage & Hogs Pudding of a peculiar Flavour*  
*Thin sliced Pork pies, Ham & Bread of Beef*  
*ready Dressed*  
*Ham & Smoked*  
*All Boiling Pigs, Kibbles also short & extra*

COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.



**MEDICAL SOCIETY OF LONDON**  
*This Ticket admits the Bearer to the*  
*ANNUAL MEETING (DI V.V.E.R.)*  
*London from Tuesday the 1st of Feb.*  
*the 1st day of March 1884 at 10 of 10*  
*(M) H. J. N 84.*

CARTA D'AMMISSIONE AD UN BANCHETTO DELLA  
 SOCIETÀ MEDICA DI LONDRA (1795). — COLLE-  
 ZIONE DEL DR. PICCININI.

Stefano Picart, *le Romain* — fu maestro. Datata 1717, essa fu compiuta durante il soggiorno dell'artista in Amsterdam, dove fino dal 1710, insieme col padre, aveva emigrato.

Alcuni negozianti, poco teneri di artifici simbolici, preferiscono mostrarci la loro merce e intro-

londinese — vi spalancherà le porte del suo stabilimento e vi mostrerà i suoi garzoni nel pieno esercizio delle loro non invidiabili funzioni.... Non vi consiglierei di domandare oggi a un fabbricante di simili prodotti che cosa pensi dell'opportunità di avere una più o meno artistica insegna o



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

durci nelle loro ben fornite botteghe: qui vedete un cantuccio d'un negozio londinese di Antichità e Belle Arti, Portland Museum (1786); più in là nelle vetrine del romano Giacomo Pavesi — un Cagiati del tempo, al Corso, presso l'angolo delle Convertite — troverete in bella mostra specchiere e vassoi, anfore e lampade, pendole e candelabri dell'*Impero* più puro e corretto; pochi passi più in là William Faulkner *porkman* — *vulgo un norcino*

carta-*rèclame*, e di chiedergli di mostrarvi le sue. Il meglio che potrebbe capitarvi sarebbe di trovarvi dinanzi un'insegna come quella nella quale m'imbattai un giorno in una viuzza della vecchia Roma: un mastodontico, dirò così, cinghiale recante proprio nel bel mezzo del ventre, a lettere cubitali, la scritta: *Tal dei tali*, il nome e il cognome... del proprietario!

Se l'odore dei prosciutti e delle salciccie ci of-





TESSERA DELL'ISTITUTO REALE DI LONDRA — COLLEZIONE DEL DR. PICCINI.

fende e ci nausea, rifugiamoci dal profumiere. Ecco qua l'insegna della *Bondanz*, dove la Dea in persona c'invita ad entrare, mostrandoci i navigli che dall'Oriente ci recano a vele spiegate le misteriose sostanze dagli aromi sottili e inebrianti che ci trasporteranno nel mondo dei fantasmi e dei sogni. Goffe sono le forme di questa incisione, slegati i motivi decorativi, nè troppo accurata è l'esecuzione; tuttavia non può non destare interesse a cagione della sua antichità; essa è, infatti, certo la più antica di quante tessere furono riprodotte a corredo di questo e dei precedenti articoli ed è l'unica che risale con ogni probabilità alla seconda metà del secolo XVII.

Sotto due tessere commerciali si legge il nome di Bartolozzi: una è la carta del libraio Wilson di Dublino, incisa su disegno di Cipriani, e sconosciuta anche al Tuer, che non la registra nel catalogo delle opere dell'artista; l'altra, disegnata da Bartolozzi e incisa dal suo discepolo Giacomo Minasi, per il signor Sperati, un italiano che vendeva in Londra cappelli di paglia toscana. Quest'ultima tessera dovette essere eseguita in uno degli ultimi anni della residenza del Bartolozzi a Londra, fra il 1797, in cui Minasi cominciò a far pratica presso l'incisore fiorentino, e il 1802<sup>1</sup>, anno della partenza di costui da Londra per Lisbona, e contraddice all'accusa mossa al grande artista d'aver fir-

mato col proprio nome stampe eseguite dai suoi scolari e alle quali egli avesse, anche in piccola misura, collaborato. Come è ciò possibile, se anche sopra un semplice biglietto commerciale, e per di più da lui disegnato, il Bartolozzi volle figurasse il nome del discepolo che l'aveva inciso? E si noti che, molto probabilmente, anche questa tessera rappresenta uno dei consueti atti di liberalità del Bartolozzi verso i suoi compatrioti dimoranti a Londra; è possibile, anzi, che il negoziante fosse presentato e raccomandato all'artista proprio da qualcuno di quei concertisti italiani che, come vedemmo, avevano avuto numerose occasioni di sperimentarne la grande generosità: appare, infatti, dalla

TESSERA DELL'ACCADEMIA DEI QUIRITI  
COLLEZIONE DEL DR. PICCINI<sup>1</sup> Tuer, op. cit. Vol II, pag. 50.



COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.



TESSERA PER LE RIUNIONI DELLA COMPAGNIA DELLE ASSICURAZIONI MARITTIME.

COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

tessera che il buon Sperati s'ingegnava a vendere nel suo negozio londinese cappelli di paglia.... e istrumenti musicali!

..

Sotto il titolo generico di carte d'ammissione ho inteso raggruppare un numero grandissimo di

mostrare soltanto alcuni saggi tra quelli maggiormente caratteristici, tanto più che l'usanza di tessere artistiche di questa categoria, perpetuandosi anche oggi — specialmente in occasione di balli dati da Circoli mondani, di congressi, di banchetti sociali, o di feste di beneficenza — è meno lontana dai nostri costumi e non richiede quindi di



BIGLIETTO PER UNA FESTA DA BALLO D'UN CIRCOLO DI TURISTI (1805).  
COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.

tessere diverse che permettevano di partecipare a feste, a pranzi e a riunioni di Circoli e di Società, biglietti d'ammissione a conferenze e a letture, tessere di aggregazione a Istituti e Accademie, carte d'ingresso per visitare edifici, ville, giardini ecc., un materiale assai copioso di cui molti esemplari avrebbero meritato di essere qui riprodotti. Ma poichè questo scritto è già troppo lungo e io non voglio approfittare della pazienza dei lettori e dello spazio concessomi dall'*Emporium*, mi limiterò a

essere illustrata ampiamente.

Disegnata da Richard Westall, il fecondissimo illustratore di libri che fu nella sua tarda età maestro di disegno della Regina Vittoria, e scolpita da Abraham Raimbach, uno dei più insigni incisori dei primi anni dell'ottocento, è la tessera dell'Istituto Reale di Londra, sulla quale appare Minerva circondata dalle Muse in una figurazione severa che sembra tratta da un bassorilievo classico. Di gusto altrettanto severo sono le rappresenta-

zioni che si veggono sulla tessera dell'Accademia letteraria dei Quiriti, liorita a Roma verso la metà del secolo scorso, su quelle per il banchetto annuale della Società medica di Londra <sup>1</sup> e sulla carta d'ingresso alle letture di Walker, incisa da Bartolozzi su disegno di Cipriani e mostrante Artemide Efesina — la dea della fecondità che qui forse simboleggia la Scienza — cui un genio discioglie le cento mammelle — le fonti del sapere.

A Raffaele Morghen appartiene la tessera di convocazione per le riunioni della Compagnia delle Sicurtà marittime. Essa reca nel fondo la veduta del golfo di Napoli e sul primo piano a destra una piccola scena che rappresenta la conclusione di un contratto d'assicurazione: vi si osserva un facchino muovere alcune balle e presentarle a due persone, di cui una — l'assicuratore — seduta dinanzi un tavolo scrive, l'altra — il proprietario — le parla accennando alla merce. L'esemplare della collezione Piccinini fu usato, come appare dalla scritta a mano che si legge sotto la vignetta, per la convocazione del Consiglio della Compagnia in casa del Presidente del supremo Magistrato del

Commercio e Delegato della Società per l'elezione dei Direttori e dei Deputati di essa.

Le ultime due tessere ci conducono nel regno dell'allegria. È la prima una stampa all'acquafinta incisa da Hertzinger su disegno di Bergler e rappresenta le tre Grazie che danzano. Servi come carta d'ingresso a un ballo dato nel 1808 da un Circolo di turisti tedeschi, forse di Praga, perchè ambedue gli artisti che la eseguirono lavorarono colà. L'altra è una tessera d'ammissione a un *club* inglese di buon-temponi, il *Fox Club*, che fu fondato nel 1780, ed aveva la sua sede in una antica *Public House* di Sudanese Street a Londra. Vi si vedono rappresentati un caduceo, simbolo di pace, un alveare, simbolo dell'industria, un amorino, coppe, bottiglie e bicchieri, un istrumento musicale; nel centro sopra un libro di musica aperto troneggia la gaia testa di Momo, il Dio del Divertimento, incoronata di fiori e di pampini e sorreggente l'emblema del circolo: la volpe. In basso, l'invocazione Shakspeariana: O gioia, comprendimi tra i tuoi seguaci!

ETTORE MODIGLIANI.



TESSERA DEL « FOX CLUB » DI LONDRA — COLLEZIONE DEL DR. PICCININI.



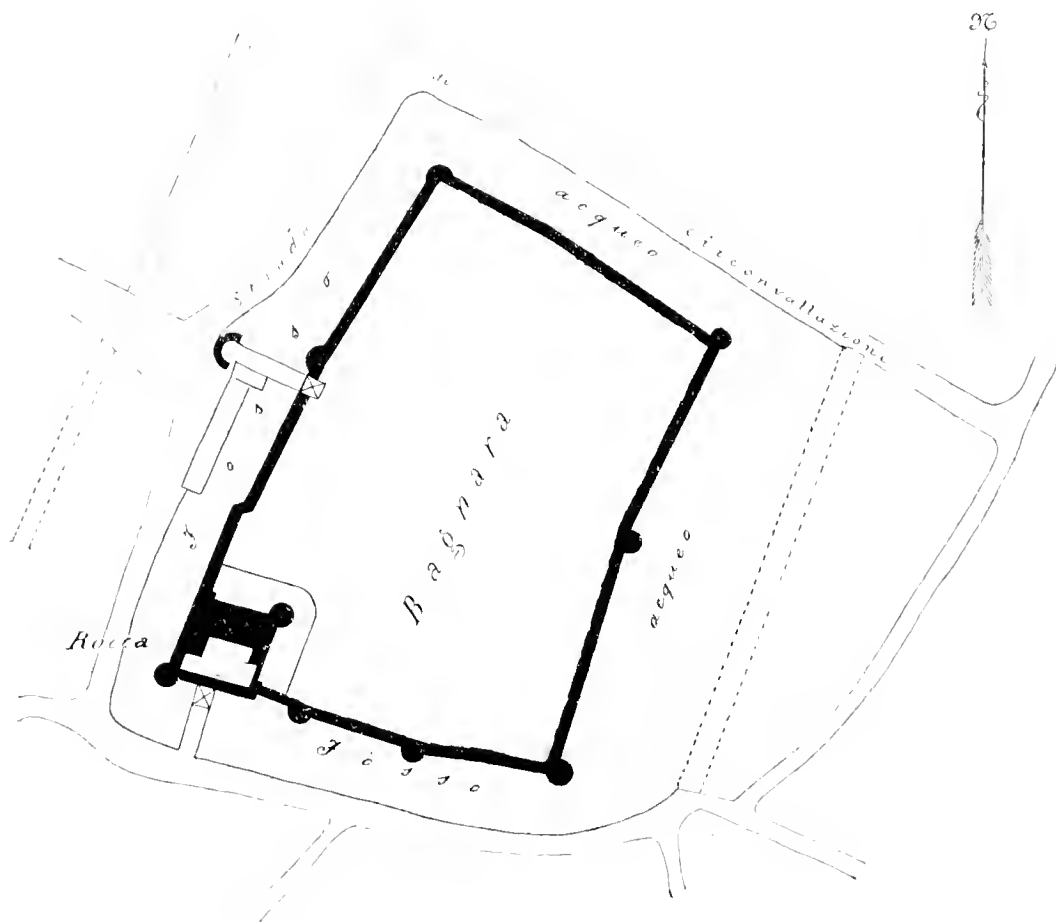
## LA ROCCA DI BAGNARA.



VERSO il centro della bassa Romagna sul tratto meridionale della vasta « Silva Litana », menzionata da Tito Livio, ora detta *prati di S. Andrea*, sorse il primo Castello Bagnarese, del quale esistono le tracce in un vasto rialzo di terreno di forma ellittica, attorniato da una depres-

sione che ne era la fossa, in cui si rinvennero non ha guari, in seguito a scavi fatti, monete ed oggetti di epoca Romana.

Il castello fu poi ricostruito verso la riva destra del fiume Santerno, coll'aggiunta di forti mura alla periferia, e di una rocca all'angolo rivolto a sud-ovest. Sembra che tale costruzione risalga all'VIII



1. — CITTADELLA E ROCCA AL TEMPO VISCONTESCO.

secolo e che la rocca sia stata fabbricata contemporaneamente a quella di Barbiano da quel Conte Raniero che ebbe anche il dominio d'Imola.

Intorno alle vicende storiche riguardanti il fortifizio ne' suoi primi tempi, sappiamo soltanto che nel 1126 da Papa Onorio II fu concesso, con tutto il territorio, in feudo a Benone Vescovo d'Imola, e che nel 1149 fu stretto d'assedio, durato sei mesi,

al dominio dei Vescovi d'Imola, i quali, a loro volta, l'affittarono, per un certo tempo, a Lodovico e Lippo Alidosi; ma poi, come conseguenza della lotta per la successione al Ducato di Ferrara fra Nicolò III ed Azzo d'Este, le truppe confederate dei Polentani, degli Ordelaffi e dei Conti di Cunio si impossessarono ancora di Bagnara e della rocca.

Da altre ricerche eseguite nell'archivio Arcipre-



2. — BAGNARA — VEDUTA DEL TORRIONE VISCONTESCO ALL'INGRESSO DEL CASTELLO -- INCISIONE DEL ROSASPINA.

dai Faentini e dai Bolognesi contro gl'Imolesi ed i Ravennati e che finalmente divenne possesso, ma per breve tempo, di Ugucione della Faggiola.

In seguito, e cioè verso il 1350, la rocca fu trasformata e messa in buone condizioni di difesa da Bernabò Visconti, il quale, oltre a munirla di forte presidio, la riattò e ne rinforzò le varie parti insieme colle mura del castello, fattesi deboli per le vicende sofferte.

Tale occupazione però non ebbe una lunga durata, poichè il castello dal 1364 al 1394 passò di nuovo

tale di Bagnara, risulta inoltre che un fatto d'arme notevole avvenne precisamente nel tempo anzidetto, verso cioè la fine del XIV secolo, fra le genti del Conte Alberico da Barbiano, unite alle Bolognesi, contro le genti dei Manfredi di Faenza. In questo combattimento, svoltosi tra le due genti ostili di Solarolo e di Bagnara, si ricorda che oltre allo spargimento di molto sangue, venisse anche distrutto il piccolo castello detto di S. Andrea con la chiesa parrocchiale, situata alla distanza di un miglio circa da Bagnara.

Ai fatti narrati seguirono: l'assedio di Lugo nel 1408 per ordine del Cardinale Cossa, Legato di Romagna; la distruzione del castello di Barbiano; e l'occupazione di Bagnara, a cominciare dal 1412, ora da parte delle milizie di Filippo Maria Visconti e ora da parte di quelle di Angiolo della Pergola, finchè nel 1428 una battaglia decisiva non determinò la totale rovina del castello.

Finalmente, trascorso un periodo di 50 anni

differire da tutti gli altri costruiti nel tempo medesimo in Italia e specialmente nella Romagna; e poichè tale ricostruzione non farebbe conoscere particolari diversi da quelli già noti, relativamente all'organizzazione difensiva della cinta e del ridotto, o rocca, così noi tralascieremo di parlare di questo primo periodo e ci occuperemo brevemente del secondo, quando il castello cadde in potere di Bernabò Visconti (1350), e del terzo, in modo più



3. — ROCCA DI BAGNARA — VEDUTA DEL TORRIONE VISCONTILSCO A NORD-EST.

circa senza fatti degni di nota, il castello stesso riattato e messo nelle pristina condizioni fu occupato, in seguito ad apposito compromesso coi Manfredi, dalle truppe di Papa Sisto IV, deliberato di rivolgere le sue armi contro Lugo e il Duca di Ferrara (1482).

\* \* \*

Premessi questi pochi cenni storici che hanno stretta attinenza colla fortificazione di Bagnara nel primo periodo, quando, cioè, erano in uso soltanto le armi da urto e di lancio, non sarebbe difficile ricostruire il castello, inquantochè esso non doveva

dettagliato, quando il possesso dello stesso castello passò a Girolamo Riario e a Caterina Sforza.

Seguendo il sistema già adottato in altri consimili lavori, ci serviremo delle testimonianze storiche che ci sono rimaste, per quanto scarse e confuse e del risultato ottenuto dall'esame dei ruderi.

Le mura non presentano omogeneità di struttura in tutto il loro sviluppo e di più riscontrandosi i caratteri della vetustà in modo più palese verso la base, esse dimostrano che il tracciato del castello, ricostruito verso la riva destra del Santerno, non subì alcuna variante e che i successivi riattamenti e rinforzi furono eseguiti sempre sulle mura pree-

sistenti. All'epoca Viscontesca dunque vi erano: la cinta, costituita da una muraglia continua, interrotta soltanto verso la metà del lato di mezzogiorno per dar luogo all'ingresso che metteva nell'abitato; la rocca su pianta rettangolare costituita da quattro cortine e da quattro terrazze sporgenti agli angoli; la fossa che girava tutt'attorno, ed un ponte levatoio presso l'ingresso (fig. 1 e 2).

Bernabò Visconti, oltre ai lavori di riattamento

se esso esistesse fin dal tempo Viscontesco, o se fosse praticato dallo stesso Principe, oppure, più tardi, da Caterina Sforza, tuttavia riteniamo che verso il 1350 il passaggio esistesse già, e lo deduciamo dal fatto che le rocche, essendo esse le opere principali della fortezza, non rimanevano mai sprovviste di un ingresso proprio, e dalle proporzioni che conserva anche oggi identiche alla porta di ponente.



4 — ROCCA DI BAGNARA — VEDUTA DELLA CORTINA DI MEZZOGIORNO, COLLE TRACCE DELL'ANTICO PASSAGGIO.

estesi a tutta la fortificazione, modificò la cinta arrotondando i vertici con torrioncelli a pianta semicircolare e spezzando i lati con eguali costruzioni per il fiancheggiamento del fosso. Fece anche costruire un torrione di forma circolare presso la estremità del tratto di cinta sulla sinistra del detto ingresso; un rivellino alla testata anteriore del ponte; e due torrioni, pure a pianta circolare, agli angoli nord-est e sud-ovest della rocca in sostituzione delle terrazze preesistenti (fig. 3).

Quanto all'ingresso di mezzogiorno, del quale si scorgono tuttora le tracce (fig. 4), sebbene non si abbiano elementi sufficienti per poter affermare

In ogni modo anche questo passaggio di mezzogiorno era provvisto di ponte levatoio, perchè sul luogo si rinvengono ancora tutte le tracce delle parti che servivano alla manovra dei congegni di chiusura.

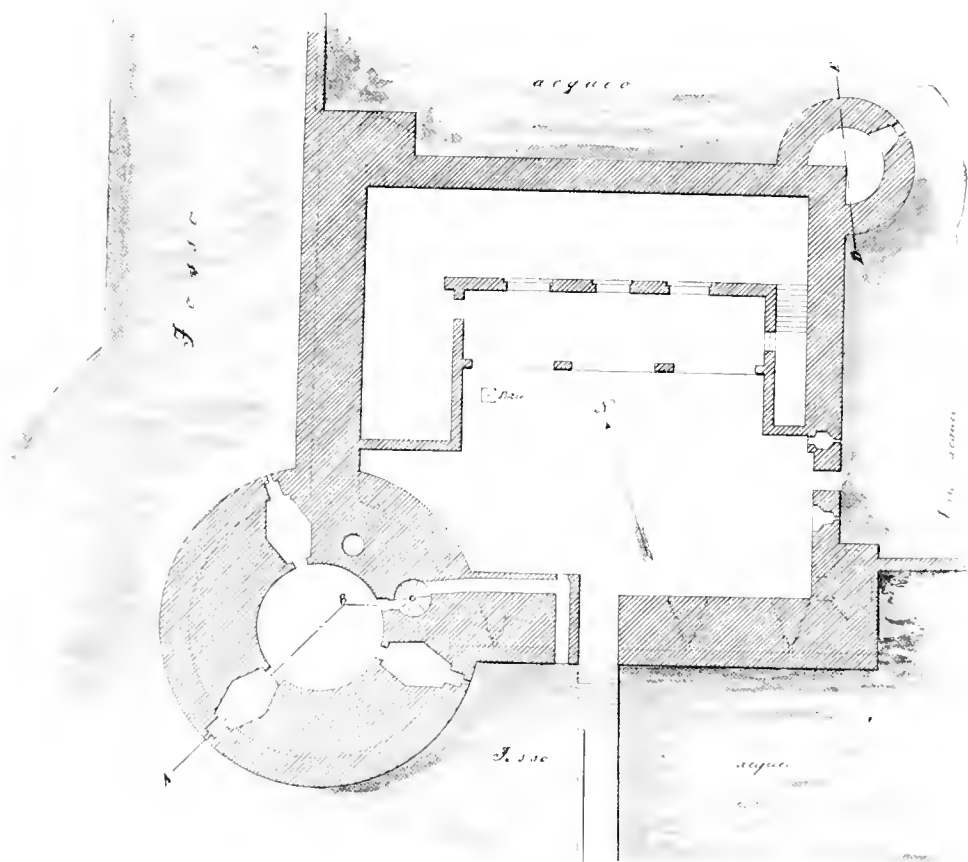
Intorno ai rivellini, si hanno notizie che ve ne fosse uno solo (quello già indicato) a protezione del passaggio di ponente, ma di esso non si trova più alcuna traccia.

In conclusione: la fortezza Viscontesca risultava costituita da locali a terreno e da sotterranei preesistenti adibiti ad abitazione del castellano e dei militi; dalle cortine terminate superiormente con

ballatoio e rispettivo parapetto coronato da merli ghibellini; da due terrazze sporgenti agli angoli nord-ovest e sud-est e da due torrioni circolari casamattati e muniti di terrazze merlate; da un fossato e da tutti gli altri accessori che compivano l'organizzazione difensiva per l'uso delle armi manesche e di lancio.

nelle posizioni maggiormente esposte alle minacce dei nemici punti fortificati dai quali fosse possibile lo esercitare un'efficace difesa con piccoli presidii.

Siccome nel tempo indicato le fortezze si trasformavano per l'uso delle prime bocche da fuoco, le quali andavano costruendosi ed adottandosi in sostituzione delle armi manesche, così Caterina



5. — PIANTA DELLA ROCCA ALLA FINE DEL 1400.

Seguendo lo svolgimento storico del fortilizio, troviamo che il periodo del suo migliore stato e sviluppo si ebbe sul finire del secolo XV, quando Girolamo Riario e Caterina Sforza occuparono il Castello di Bagnara. Come è noto, lo scopo cui mirava l'intraprendente Signora era quello di estendere i suoi domini nella Romagna e di crearsi

Sforza, tenace nel proposito di conservare a qualunque costo ai suoi figli le terre conquistate, intraprese in tutte le sue rocche i lavori di trasformazione richiesti dalle nuove esigenze della guerra, dei quali si fece già largo cenno nelle monografie sulle rocche d'Imola e di Forlì <sup>1</sup>.

Trovandosi la rocca di Bagnara in condizioni

<sup>1</sup> *Emportum*, Fascicoli di settembre ed ottobre dell'anno 1904, articoli del T. Col. L. Marinelli.

peggiori di tutte le altre in quanto all'organizzazione difensiva, e di più versando in uno stato di sensibile deperimento, a noi sembra naturale che anche essa venisse trasformata e messa in istato da potere resistere alle eventuali minacce dei pretendenti vicini che non vedevano di buon occhio l'impulso vigoroso acquistato dai castelli di Romagna sotto il dominio della potente e temuta Signora di Imola e Forlì.

prendeva benissimo che era altresì necessario di organizzare il resto della rocca e le mura del castello per non esporre la difesa ad aggiramenti pericolosi anche alla stessa opera principale; ed in secondo luogo dalle tracce, ancora visibili nei ruderi, di particolari riferentisi certamente al tempo Sforzesco del quale ci occupiamo. Quindi oltre all'opera principale si sarà proceduto:

a) alla sistemazione di cannoniere nelle cortine,



BAGNARA DI ROMAGNA.

Però non siamo in grado d'indicare con precisione fin dove questa estendesse i lavori di preparazione per la difesa del castello, poichè mancano al riguardo documenti e notizie dei cronisti contemporanei. Tuttavia riteniamo che Caterina non si limitasse soltanto a costruire il gran torrione all'angolo sud-ovest del fortilizio in sostituzione del torrioncello Viscontesco, ma facesse eseguire anche altri lavori nelle opere della fortificazione preesistente. E ciò lo deduciamo: dall'avvedutezza, innanzi tutto, della Signora di Forlì, la quale, pur facendo grande assegnamento sul suo forte baluardo, com-

per il tiro delle bombarde, e nei parapetti dei balatoi per il tiro dei falconi;

b) al riattamento e rinforzo delle mura castellane;

c) alla sistemazione delle fosse e dei ponti levatoi per assicurarne il pronto funzionamento al momento del bisogno.

Evidentemente l'assetto completo di tutte le opere ed il reciproco loro appoggio rendeva assai più efficace l'azione del grande torrione, il quale avendo, per la sua speciale giacitura, un buon dominio sulla campagna circostante, era considerato come il maschio della rocca, cioè l'opera che permetteva alla

difesa la massima resistenza anche nel momento più critico del combattimento.

In virtù della nostra ipotesi le cortine che erano organizzate in origine per la difesa colle armi di lancio, e perciò munite di semplici feritoie, si trasformarono per la sistemazione delle cannoniere, allargando, all'uopo, le aperture esistenti fino ad avere, nell'interno dell'opera, ampie svasature di forma tronco-conica capaci di contenere le bombarde disposte in batteria sui loro letti ad un'al-

che gira attorno agli uni e alle altre ed è sostenuto da una serie di eleganti archetti, a sesto leggermente acuto, aggettanti 50 cent. circa, senza però alcuna traccia della merlatura ghibellina;

2) alcuni fori circolari situati poco al di sopra del piano delle terrazze medesime, contornati dalla parte esterna, a mo' di cornice, da dadi di pietra;

3) alcuni altri fori sul pavimento, presso il parapetto, ciascuno in corrispondenza del vertice dell'archetto sottostante;



0. — ROCCA DI BAGNARA — VEDUTA DELLA CORTINA DI MEZZOGIORNO, CORONATA DA DENTELLI.

tezza dal piano della piazza d'armi di m. 1.50 circa, dove rimanevano inamovibili a cagione del loro peso, il quale offriva difficoltà di trasporto non trascurabili (fig. 5 e 7).

Quanto all'organizzazione delle terrazze, giova ricordare che nelle altre rocche la Signora di Forlì, seguendo le norme del periodo di transito, di usare cioè promiscuamente le armi vecchie e nuove, conservò i particolari fortificatorii per la difesa colle prime ed aggiunse quelli relativi alle bocche da fuoco che erano in uso a' suoi tempi.

Ora dall'esame dei ballatoi e delle terrazze allo stato odierno troviamo:

1) un parapetto diruto dell'altezza di circa m. 1,

4) una decorazione formata con elegantissimi dentelli sulla sommità della cortina di mezzogiorno, e per un breve tratto su quello di ponente; le tracce di ampie feritoie e il vano di una seconda porta all'estremità del passaggio che era difeso da ponte levatoio <sup>1</sup> (fig. 6).

Tutti questi dettagli rintracciati dimostrano che anche nei ballatoi e nelle terrazze della rocca di Bagnara, Caterina Sforza fece eseguire nuovi lavori per l'installazione delle artiglierie, pur conservando ciò che poteva abbisognare per l'uso delle armi antiche.

Intorno poi alla scomparsa dei merli nelle cor-

<sup>1</sup> La seconda porta veniva chiusa con saracinesca.



tine e nelle terrazze che esistevano indubbiamente al tempo Sforzesco, se ne potrebbe attribuire la causa o all'azione edace del tempo, o alle successive costruzioni fatte, oppure all'avere la Signora di Forlì fatto, come ad Imola, sostituire i merloni ai merli per mettere in condizione i falconi ed i falconetti, usati sullo scorcio del XV secolo e sul

quelle terminate con dado di pietra, in alcuni punti soltanto del parapetto per disporvi in batteria le bocche da fuoco leggere (fig. 3 e 4).

Con tale temperamento la Signora di Forlì avrebbe organizzata la sua difesa per armi promiscue e cioè con bocche da fuoco pesanti e leggere, come bombarde, falconi e falconetti, e con armi manesche,



7. — ROCCA DI BAGNARA — VEDUTA DEL TORRIONE SFORZESCO E DELL'INTERNO DELLA CORTINA A SUD.

principio del XVI, di tirare sopra un campo d'azione più esteso.

Però, mentre nella rocca d'Imola simile trasformazione appare evidente dai ruderi delle fronti di mezzogiorno e di ponente, in quella di Bagnara invece non apparisce alcun segno dal quale si possa intuire che in passato i parapetti fossero intagliati con merloni. Per conseguenza riteniamo, che Caterina Sforza non toccasse affatto i merli preesistenti, ma facesse invece aprire qualche cannoniera, di

come archibugi, frecce, palle incendiarie ed altri materiali, per l'uso dei quali servivano appunto le feritoie e le piombatoie.

Notiamo infine che la cortina a mezzogiorno e breve tratto della cortina di ponente non sono terminate superiormente con terrazza come le altre; ma coronate lungo la linea superiore dai dentelli di mattoni, come abbiamo già accennato, messi in costa uno intero fra due mezzi interpolati da un altro orizzontale. Più al disotto ricorre poi, alquanto

sporgente, un'altra linea di mattoni egualmente orizzontali, dalla quale parte un piano inclinato a 45.<sup>o</sup> circa, che si prolunga verso l'interno della piazza d'armi (fig. 4, 6 e 7).

Ora è evidente che questo piano inclinato ha sostituito, allorché fu costruito il torrione Sforzesco, il ballatoio che immetteva nel torrioncello Viscontesco di SO., dal quale si comunicava con le quattro cortine, coll'altro torrioncello di NE. e colle terrazze di nord-ovest e di sud-est.

Anche le mura castellane dovettero rimettersi in pristino stato per potere in qualunque punto di esse impedire la breccia, la quale avrebbe facilitato al nemico l'assalto della torre maschia sul suo rovescio. Non possiamo per altro affermare se si praticassero, come nella rocca, le cannoniere per la difesa colle bocche da fuoco, poichè negli avanzi non se ne riscontra traccia; può darsi però che in alcuni punti della cinta medesima, nei quali interessava di esercitare il massimo sforzo per tenere maggiormente in soggezione l'aggressore, si fossero collocate delle passavolanti, e allora nei muri si dovettero praticare le rispettive aperture.

Ricordando infine che il fosso antistante alla fortificazione costituiva un notevole ostacolo, è certo che esso, nell'interesse della difesa, sarà stato riscavato fino alla profondità alla quale soleva portarsi allora, e cioè dai quattro ai sei metri, e messo in condizioni di poter essere allagato, all'occorrenza, facilmente e in breve tempo.

Conseguentemente si sarà anche provveduto ad assicurare i passaggi, e cioè le porte principali e le secondarie dette di soccorso, mediante ponti levatoi e saracinesche <sup>1</sup>.

Quanto alle porte munite di ponte levatoio, diciamo, parlando delle mura castellane, che solamente quella di ponente era difesa da un rivellino; ora, siccome questa porta era, com'è tuttora, situata quasi al centro del castello, è molto probabile che Caterina Sforza l'avesse resa, a cagione della sua importante ubicazione, più forte ripristinando l'antico rivellino, organizzandolo però con criteri diversi, rispondenti cioè alle nuove esigenze del tempo.

La ragione poi, per la quale si credette di lasciare sprovvisto di un'identica opera il passaggio a mezzogiorno, che immetteva direttamente alla rocca,

crediamo che si debba ricercare nella sola circostanza di trovarsi il passaggio medesimo in prossimità al grande torrione e quindi da questo efficacemente difeso.

Dopo quanto si è narrato, crediamo opportuno di presentare, per maggiore intelligenza del lettore, la pianta del castello, ed una prospettiva della rocca (fig. 8), ricostruite al tempo di Caterina Sforza, quando, cioè, la fortificazione Bagnarese aveva ricevuto un notevole incremento e compete, per la sua organizzazione, colle altre rocche maggiori di Romagna soggette al dominio della stessa Signora di Imola e Forlì.

\*  
\*  
\*

Venendo ora ai particolari della fortificazione in discorso, noi ci occuperemo più specialmente della torre maschia, la quale, in virtù della sua bellezza e grandiosità, può essere considerata, anche al giorno d'oggi, come una delle migliori opere d'arte fortificatoria del XV secolo.

La sua costruzione, come risulta da documenti ineccepibili, fu cominciata nel settembre del 1479 e condotta a termine in brevissimo tempo, perchè urgeva, a scopo politico, di organizzare a difesa la piazza di Bagnara.

Il torrione (fig. 5, 7 e 10) al piano della terrazza ha il diametro di 14 metri e al piano del fosso di 17; è alto 16 metri dall'apice della merlatura fino al fosso, ed è costituito da un muro circolare dello spessore di circa 4 metri.

Come risulta dalla figura 10, il baluardo Sforzesco era organizzato con tre ordini di casematte situate al centro e costituite da cameroni circolari coperti con volte sferiche laterizie, tuttora ben conservate, e notevoli per l'eleganza e l'esattezza della loro costruzione.

Nella casamatta superiore si scorgono delle anguste camerette munite di robusti uscioli ferrati, le quali servirono, dopo il periodo Sforzesco, ad uso di prigioni e se ne hanno memorie graffite nelle pareti <sup>1</sup>; ora siccome questi piccoli vani occupano tutto lo spessore del muro ed hanno la stessa forma delle antiche troniere <sup>2</sup>, così riteniamo che esse in

<sup>1</sup> Fra altre se ne legge una così concepita: « Adl 4 giugno 1678 lui carcerato per essere venuto a Bagnara a vendere li prati della mensa vescovile d'Imola » (tutto ciò in una sola riga, di sotto si notano le lettere V. ABEL. IAN', in altra riga più sotto ancora « in giorno di Domenica e stei prig.<sup>9</sup> giorni 40 »).

<sup>2</sup> Nelle rocche d'Imola, Forlì e Ravenna si rintracciarono identiche aperture. *Emporium*, lasciolli citati e *Atti della Deputazione di Storia Patria* per le provincie di Romagna (10 fascicolo anno 1906). *Rocca di Ravenna* del T. Col. L. Marinelli.

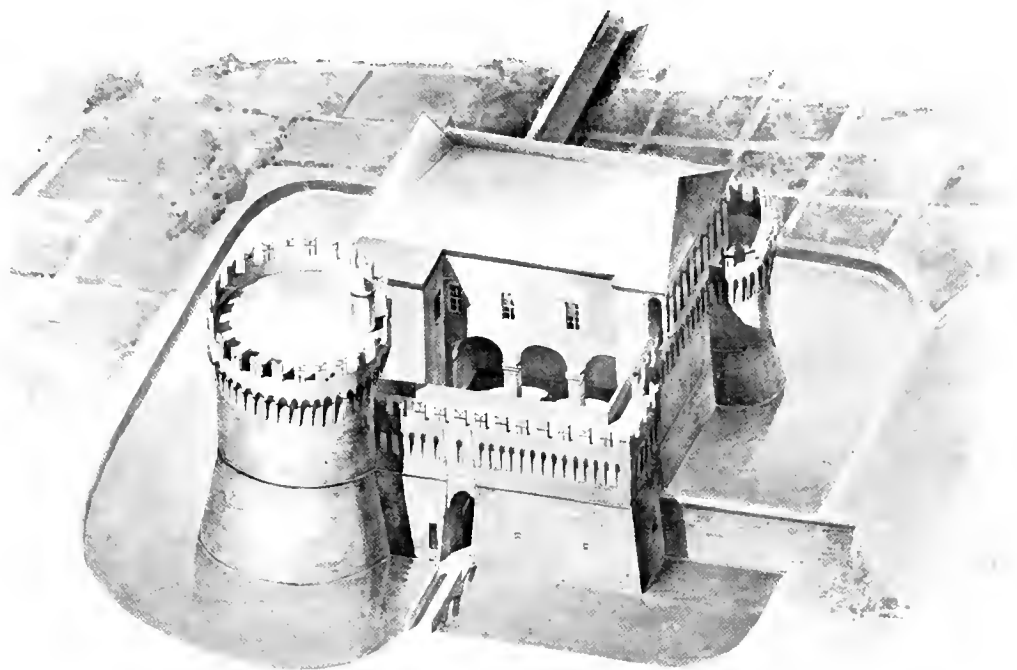
<sup>1</sup> Le porte principali erano costituite da due vani, l'esterno che veniva chiuso dalla parte mobile del ponte levatoio e l'interno che si chiudeva con una saracinesca. Le porte di soccorso si trovavano generalmente a fianco delle principali, erano più piccole e venivano chiuse coll'intavolato del ponte levatoio.

origine servissero realmente per l'installazione delle artiglierie trasportabili; tracce di altri vani più piccoli si notano pure sopra le troniere e nella grossezza del muro a mo' di scanalature; essi dovevano servire, i primi per dar luce, ed i secondi come sfiatatoi ed anche come porta-voce (fig. 9).

Verso mezzogiorno, in direzione della cortina di ponente, si trova uno stretto corridoio praticato

la piazza d'armi interna, messavi evidentemente per battere il nemico già penetrato nella cittadella e risoluto ad attaccare l'opera principale sul suo rovescio; le finestruole per la luce; gli sfiatatoi e le canne porta-voce rispettivamente per lo smaltimento del fumo e per le comunicazioni di servizio, come nella casamatta superiore (fig. 12).

Inoltre subito a destra dell'ingresso è aperto,



8. — VEDUTA PROSPETTICA DELLA ROCCA AL TEMPO SFORZESCO.

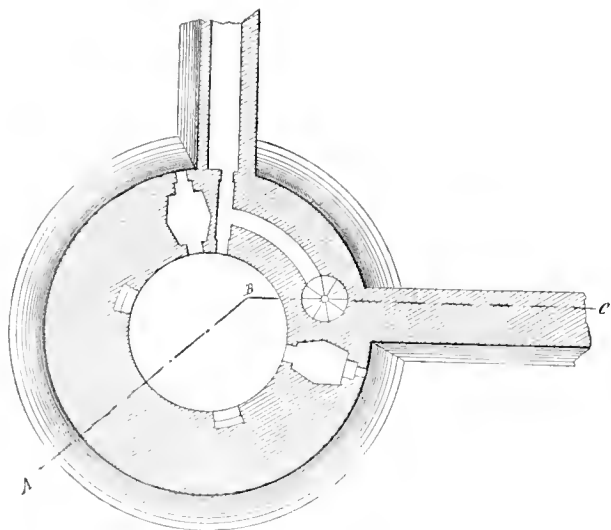
nella muraglia che mette in comunicazione la casamatta colla cortina medesima mediante un ballatoio pensile, che ha sostituito il ponte levatoio Sforzesco, del quale si hanno ancora due avanzi e cioè la porta ferrata, per la chiusura del vano nella parte interna, e la carrucola che serviva per la manovra del ponte levatoio <sup>1</sup> (fig. 7 e 15).

Nella casamatta mediana si trovano: tre cannoniere, una delle quali con l'apertura rivolta verso

nello spessore del muro, un pozzo circolare profondo poco più di 8 m., il quale potrebbe far supporre che anticamente servisse da trabocchetto, nonostante si rinvenga nell'interno un'incamiciatura ben conservata e perfettamente liscia e dell'acqua nel fondo, raggiungente un'altezza di 2 metri circa.

Potrebbe darsi che Caterina Sforza avesse fatto costruire nella rocca di Bagnara, come in quella d'Imola, di Forlì ed in altre, il terrificante pozzo a rasoi; ma dubitiamo che tale fosse quello di cui trattasi, non tanto per le condizioni di conserva-

<sup>1</sup> Vi era altresì una controporta che serviva a chiudere il vano, dalla parte esterna, quando si voleva isolare il torrione dal resto della fortificazione.



9. — CASAMATTA SUPERIORE.

zione in cui trovasi oggi, le quali potrebbero attribuirsi a trasformazioni eseguite posteriormente, ma perchè risultando la sua apertura ad un metro circa dal piano della terrazza, poteva invece, con maggiore probabilità, servire come pozzo di riserva, per gli usi potabili, nel caso che il difensore, perduta la cinta e parte della rocca, fosse stato costretto a ritirarsi nel maschio.

Nella casamatta bassa vi sono tre celle per prigionieri, le quali al tempo dei Vescovi d' Imola hanno sostituito le cannoniere identiche nella forma a quelle dei piani superiori, ed un corridoio parallelo alla cortina di mezzogiorno, il quale si prolunga in quella direzione per circa 4 m. e poi piegando ad angolo retto, da nord-est a sud-ovest, prosegue ancora per 2 metri e mezzo circa e si arresta contro un vano di porta murato.

Tale corridoio evidentemente faceva capo ad una pusterla e permetteva ai di-

fensori l'uscita nel fosso della fortificazione; e, poichè nello stesso corridoio si ravvisa un accenno, nell'ultimo suo tratto, a proseguire dalla parte opposta, è lecito supporre che esso facesse capo anche nell'interno della piazza d'armi (fig. 5 e 8).

Nel torrione Sforzesco finalmente si nota una elegantissima scala a chiocciola formata da 78 monoliti di arenaria legati con malta, la cui tromba, a forma circolare, si prolunga al disopra del piano della terrazza fino a raggiungere il tetto. La scala svolgendosi per tutta l'altezza del manufatto immette nelle tre casematte e nella terrazza; sulla prima e sulla terza casamatta la comunicazione è diretta, cioè il pianerottolo d'arrivo della scala è allo stesso livello del pavimento delle casematte; ma in quella mediana, essendo il pavimento più basso, si trova, per accedervi, un'altra scaletta interna (fig. 5, 10, 12).

Nella terrazza i merli che appariscono tuttora in modo evidente, erano muniti di feritoie alternate e di più al merlo senza feritoia corrispondeva il foro (piombatoia) per il getto verticale dei materiali; finalmente in due di essi merli, situati a sud-



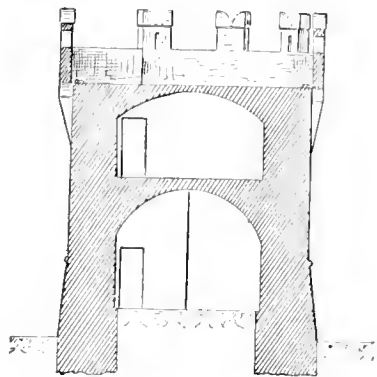
10. — SEZIONE SULLA LINEA A. B. C. DEL TORRIONE SFORZESCO,

ovest, è notevole un forellino circolare del diametro di pochi centimetri, per il quale guardando si collima in direzione della rocca d'Imola, due delle « *mire usade da fare i signi de guarda* » di notte « *cumi lumere* » <sup>1</sup>.

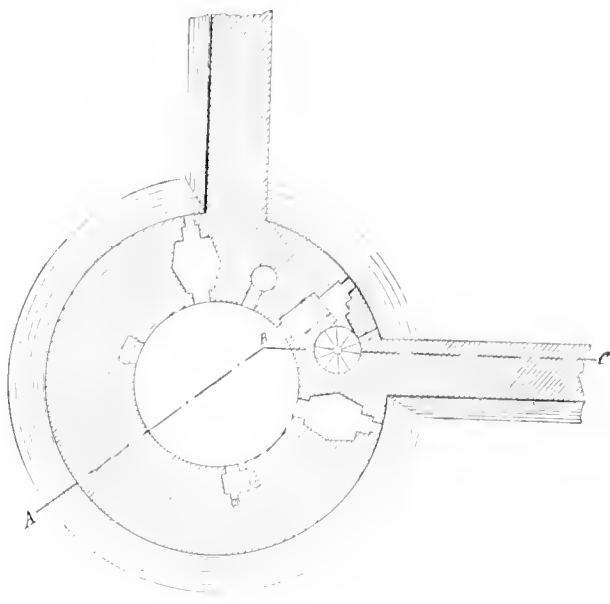
\*  
\* \*

Intorno alle altre opere della rocca noteremo il torrioncetto rivolto a nord-est (fig. 3, 5, 8 e 11), il quale ha il diametro di m. 6.60 al piano della terrazza ed una altezza di m. 9 circa dalla sommità dei merli fino al piano della fossa. Era organizzato con due casematte, a pianta circolare, aventi il diametro di 4 metri e l'altezza massima di m. 3.30 circa, i vani, coperti con volta sferica laterizia in buono stato di conservazione, sono illuminati da una finestra, dalla conformazione della quale però non risulta che anteriormente nello stesso luogo vi fossero, o meno, aperte delle troniere. A noi sembra di no; tuttavia supponiamo, quantunque non se ne rinvenivano tracce, che la casamatta bassa fosse provvista di passavolanti, perchè il pavimento dell'ambiente si trova situato al disopra del piano del terreno esterno di cent. 30 soltanto. Tracce invece delle cannoniere con foro circolare, contornato col dado di pietra, si rinvenivano al piano della merlatura e, siccome nei merli e nell'orlo del pavimento sono tuttora visibili rispettivamente le feritoie alternate e le piombatoie, così è dimostrato che al tempo Sforzesco anche il torrione di nord-est era

<sup>1</sup> Lettera riportata da L. FRATI, *Storia di Castel S. Pietro*, 1904, pag. 105.



11. — SEZIONE SULLA LINEA D. E. DEL TORRIONE VISCONTESCO.



12. — CASAMATTA MEDIANA.

organizzato per la difesa colle armi da fuoco, manesche e di lancio.

Gl'ingressi che oggi immettono al piccolo baluardo sono due e cioè uno dal pianerottolo delle odierne scuole alla terrazza, e l'altro dalla sala del teatro alla casamatta alta. Anticamente si accedeva, senza dubbio, dai ballatoi delle cortine attigue nella terrazza e forse con una scaletta a mano dalla terrazza stessa alle casematte sottostanti (fig. 4).

Intorno allo stato della fortificazione Bagnarese verso la fine del 1400, non rimarrebbe ora che dare un cenno dei locali, dei quali si ebbe già occasione di parlare e che servirono, a suo tempo, per alloggio del Connestabile e dei militi preposti alla difesa del fortilizio; del porticato antistante; del piano nobile della loggetta, rappresentati nello schizzo prospettico (fig. 8) e dell'organizzazione delle cortine.

I locali sotterranei ed a terreno preesistenti occupano uno spazio frontale largo quanto la cortina di mezzanotte ed un altro ai lati quanto i due terzi, press'a poco, delle altre due cortine di levante e di ponente. L'ingresso al sotterraneo era praticato dal lato di mezzogiorno per mezzo di apposita scala (fig. 5), la gabbia della quale fu utilizzata per sistemarvi l'altro tronco di scala che accede ai piani superiori posteriormente costruiti.

Il sotterraneo frontale, alto metri 2.50 circa e coperto con volta cilindrica, a sesto scemo, è tut-



13. — ROCCA DI BAGNARA — LOGGETTA A NORD.

tora ben conservato; il sotterraneo di ponente invece è molto interrato e verso le sue estremità si rinvennero due grossi monoliti di calcestruzzo appoggiati sul pavimento, la presenza dei quali non sembra abbia alcuna relazione collo scopo che avevano i locali in discorso.

La fabbrica a terreno ha attualmente, e doveva avere anche in origine, il suo ingresso dal cortile verso il lato di ponente, nonchè le finestre per la luce nel muro frontale prospiciente sul cortile medesimo.

Circa al porticato ed agli altri fabbricati soprastanti dobbiamo dichiarare che dopo la nostra prima visita sul luogo, siamo rimasti alquanto perplessi prima di esprimere il parere se essi si dovessero attribuire al tempo Sforzesco, oppure a quello susseguente dei Vescovi d'Imola.

A tutta prima, nonostante che l'elegante log-

getta, appoggiata sul parapetto della cortina di mezzanotte e in parte su quello delle cortine di levante e di ponente, presenti tutte le caratteristiche del bello stile del « 500 », abbiamo supposto che non fosse opera di Caterina Sforza, perchè in quel tempo questa, minacciata continuamente ne' suoi Stati e poco assecondata dai suoi alleati, come vedremo, doveva rivolgere la sua attenzione piuttosto alla difesa della rocca e alla provvista delle armi, anzichè occuparsi di costruzioni di edifici i quali, sebbene non avessero allora una speciale considerazione, richiedevano tuttavia tempo e mezzi non sempre disponibili.

In seguito però a ripetuto esame, avendo notato che sopra le arcate del portico non esiste alcuna traccia di sovracostruzioni, come invece esiste al piano nobile per l'aggiunta fatta di un altro piano,



14 -- ROCCA DI BAGNARA — LOGGETTA AD OVEST.

ci siamo convinti che il portico e la fabbrica soprastante sono dello stesso tempo e, poichè la struttura e le condizioni di conservazione del muro tanto del portico stesso quanto del piano sovrapposto e del loggiato sono identiche a quelle dei parapetti delle cortine sottostanti, è logico ammettere, contrariamente alla primitiva ipotesi, che Caterina Sforza si occupasse nel tempo stesso e della fortificazione e della costruzione dell'edificio insieme colla loggetta, che per l'eleganza e l'armonia delle sue linee costituisce un'opera veramente classica (fig. 3, 4, 5, 8, 13, 14 e 16).

A queste considerazioni aggiungiamo inoltre :

1) che negli odierni locali delle scuole, forse in origine sala della Contessa di Forlì, si ammira tuttora un soffitto a cassettoni bellissimo, la fattura del quale indica chiaramente l'epoca di costruzione,

e cioè la fine del XV secolo, quando appunto erano in uso simili particolari decorativi ;

2) che se l'edificio non si volesse ritenere opera di Caterina Sforza, si potrebbe pensare lo fosse del Duca Valentino o dei Sassatelli o dei Vescovi di Imola che si succedero nel possesso del castello di Bagnara dopo la caduta degli Sforza. Ma del Duca Valentino non può essere, perchè egli tenne la rocca brevissimo tempo e poi perchè in essa non si riscontrano gli stemmi Borgia che il Principe soleva mettere in tutte le sue opere ; del tempo dei Sassatelli neppure può essere, poichè durante il loro dominio essi non fecero, come vedremo, che suscitare tumulti e rovinare le opere esistenti anzichè erigerne delle nuove ; potrebbe tutt'al più essere opera dei Vescovi d'Imola. Ma quando si pensa che questi non cercavano che il possesso regolare



del castello e che lo ottennero difatti assai più tardi, cioè dopo la metà del secolo XVI, resta naturalmente esclusa anche questa ipotesi.

Si potrebbe infine obiettare che la costruzione, di cui ci occupiamo, fosse anteriore al tempo Sforzesco, ma allora il portico, il piano nobile e la loggetta dovevano già esistere prima del 1479, anno in cui Girolamo Riario e Caterina Sforza cominciarono, come si disse, la costruzione del grande torrione.

Ammesso dunque che il nostro edificio, almeno come ora trovasi, non sia opera del Visconti e neppure dei Vescovi d'Imola, del tempo al quale ci riferiamo, è giuoco-forza risalire ad un'epoca che non si allontani troppo da quella Sforzesca e allora troviamo, ricordando la storia, che dopo la battaglia del 1428, la quale aveva determinato la totale rovina del castello Bagnarese, trascorse un periodo di 50 anni, durante il quale il castello stesso fu riattato ed occupato dalle truppe di Papa Sisto IV



15. — ROCCA DI BAGNARA — VEDUTA DEL PONTE LEVATOIO, ORA TRASFORMATO IN BALLATOIO PENSILE.

E in questo caso a chi attribuire quelle opere, se, come abbiamo visto dal principio, il castello Bagnarese passò nelle mani di una quantità di pretendenti, i quali se ne disputarono il possesso anche colle armi?

È vero che Bernabò Visconti ed i Vescovi di Imola lo tennero successivamente, 14 anni il primo e 30 i secondi; ma non bisogna dimenticare: che il Visconti sostò in Bagnara verso il 1350, quando cioè la maniera di fabbricare era alquanto diversa da quella di un secolo dopo e che i Vescovi d'Imola affittarono il castello agli Alidosi, i quali certamente non si occuparono di fare eseguire costruzioni nuove in luogo che non era di loro proprietà.

in seguito ad apposito compromesso con i Manfredi di Faenza. Onde non sarebbe fuor di luogo il supporre che in questo tempo si fosse atteso anche alla costruzione della nostra fabbrica; ma noi lo mettiamo in dubbio, perchè non solo la storia non accenna nulla al riguardo, ma giudicando dalle passioni politiche che invadevano allora gli animi dei pretendenti si potrebbe altresì supporre che, mancando ai conquistatori la calma necessaria e non potendo essi fare affidamento sopra un lungo possesso del castello, non pensassero probabilmente a spendere tempo e denaro in opere, le quali non avevano nessuna utilità dal lato della difesa!

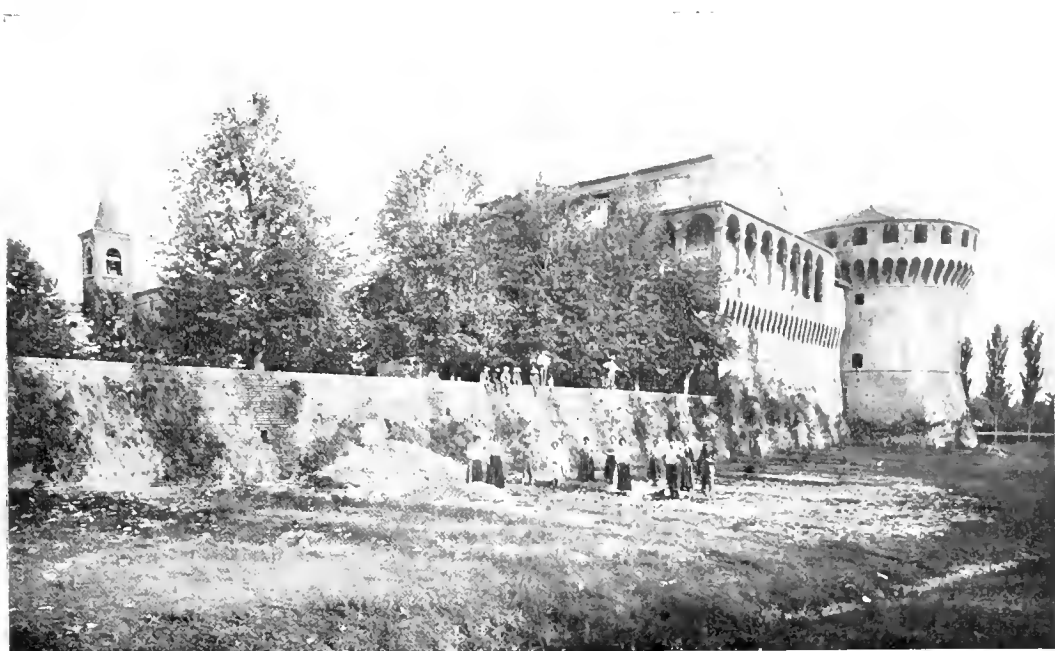
Caterina Sforza invece, che amava la sua Roma-

gna, dalla quale non pensava sicuramente di allontanarsi e che gradiva un'abitazione piuttosto signorile, ove fosse stato possibile, anche dentro le sue rocche, è molto probabile che avesse fatto costruire, a tal fine, il portico, il piano nobile e la graziosa loggetta.

Ed ora ritornando alla fortificazione ricorderemo che nelle cortine si rinvenivano cannoniere ad imbuto con largo svasamento all'interno (fig. 5), il piano delle quali si trova rialzato da quello della piazza

due archetti posti al disopra della porta medesima, i quali sono un po' più larghi degli altri, così è molto probabile che la porta stessa avesse una limitata importanza e fosse per ciò considerata come semplice porta di soccorso, protetta però ai suoi fianchi (fig. 3 e 5).

In relazione agli avvenimenti politici e guerreschi del periodo Sforzesco nel quale ebbe parte, fra le altre rocche, anche quella di Bagnara, troviamo nell'opera su Caterina Sforza del chiarissimo sena-



10. — ROCCA DI BAGNARA — LOGGETTA AD OVEST

d'armi di m. 1.65.

Nella pianta (fig. 5) si sono segnate quelle tutorie esistenti; si fa notare però che presso l'angolo di nord-ovest della fabbrica, a terreno, trovandosi un vano ostruito, si ritiene che anteriormente nello stesso luogo si aprisse una cannoniera identica a quella indicata nell'angolo opposto di sud-est.

Si trovano infine altre due cannoniere sul lato di levante, ora ostruite, simmetricamente situate rispetto all'odierno ingresso della rocca, le quali, a nostro parere, dovevano servire per l'installazione di due passavolanti. In tal caso la porta doveva esistere anche al tempo Sforzesco; ma poichè di essa non si ha alcun ricordo storico e si riscontra soltanto qualche differenza nelle dimensioni dei

tore Conte Pier Desiderio Pasolini importanti documenti, fra i quali accenneremo a quelli riflettenti:

1) l'incontro in Bagnara di Caterina con il Duca di Calabria, alleati contro Lodovico il Moro e Carlo VIII (23 settembre del 1494) <sup>1</sup>;

2) la promessa del Duca di Calabria di prestare man forte alla Signora di Forlì, mentre i Francesi minacciavano, dalla parte di Mordano e Bubano, i suoi Stati (11 ottobre stesso anno) <sup>2</sup>;

3) la spedizione dei rinforzi da Faenza, ov'era il quartiere generale del Duca di Calabria, al domani del sacco di Mordano (21 ottobre detto) <sup>3</sup>;

4) il comandamento ai fanti del Duca di sgom-

<sup>1</sup> *Caterina Sforza*, volume III, pag. 212.

<sup>2</sup> „ „ „ „ „ 214.

<sup>3</sup> „ „ „ „ „ 216.

brare Bagnara, e il tentativo di assalirli tra Bagnara e Solarolo per opera di Caterina, la quale, irritata contro il suo alleato che non si era mosso in aiuto di Mordano, dopo essersene fieramente lagnata con lui, col Marchese di Mantova e con Pier de' Medici si rivoltò dalla parte di Lodovico e dei Francesi<sup>1</sup>.

Dopo poco, gli eventi politici si mutarono, e, come è noto, verso il principio del 1500 colle altre rocche cadde in potere di Cesare Borgia anche quella di Bagnara, e così Caterina Sforza, spogliata de' suoi domini, fu relegata prigioniera a Castel S. Angelo in Roma.

Cessate le ostilità che avevano tenuto per lungo tempo agitati gli animi dei Bagnaresi, si riteneva che dovesse incominciare un'era di tranquillità e di pace: ma invece dopo l'abbandono del fortilizio da parte del Valentino, che lo tenne breve tempo, si svolse un ultimo periodo di non lievi dissidi, cagionati specialmente da Alessandro del fu Gentile Sassatelli, il quale riuscì ad impadronirsi di Bagnara occupandone anche la rocca il 22 ottobre del 1522.

Frattanto i Vescovi d'Imola cercarono di assicurarsi il dominio dell'ambita terra per mezzo di regolare contratto vantandone il loro pieno diritto. E difatti, superata ogni difficoltà per l'opera efficace del Cardinale Girolamo Dandini, si poté venire alla definitiva cessione coll'atto in data del 30 luglio 1562 « *Possessio et tenuta Castri Bagnarie* » che conservasi nell'archivio della Mensa Vescovile di Imola.

Dopo tale fatto, divenuta la rocca residenza del Commissario, sede del Tribunale e carcere, il Vescovo d'Imola non fu più disturbato fino all'anno 1867, nel quale la rocca, colla fossa circostante, fu incamerata in forza della legge 15 agosto n. 3848. Messa poi all'asta pubblica in Faenza il 23 giugno fu aggiudicata al Comune di Bagnara.

Durante il dominio dei Vescovi d'Imola e cessata per la rocca medesima ogni importanza che non fosse di semplice protezione e difesa del castello, vennero ricolmate le fosse, soppressi i ponti levatoi, ampliata la porta presso la cortina di levante (fig. 3) e ostruiti con muratura laterizia alcuni intervalli esistenti fra un merlo e l'altro nei torrioni, i quali vennero, a loro volta, ricoperti con tetto per utilizzare a magazzino le rispettive casematte.

Recentemente, infine, e cioè verso i primi anni del 1800, fu demolito il rivellino che proteggeva

l'ingresso al castello e fu aggiunto sull'elegante loggiato, per villeggiatura dei seminaristi d'Imola, un secondo piano dal Cardinale Ginstiniani nel 1830<sup>1</sup> (fig. 3, 4 e 6).<sup>2</sup>

Questa aggiunta, mentre non armonizza affatto col sottostante loggiato, per mancanza assoluta di senso artistico, danneggia sensibilmente la stabilità di tutto l'edificio sottostante.

La rocca di Bagnara è l'ultima rimasta tra le circenvicine di Solarolo, Castelbolognese, Mordano, Bubano, Massalombarda, Zagonara, Barbiano, Cunio, Cotignola<sup>2</sup> ecc. e bene a ragione è stata scritta nell'elenco ufficiale dei monumenti della nostra Regione, ma però, se non si addiverrà presto a qualche restauro e se non si rimetteranno allo stato pristino alcuni particolari della importante ed elegante costruzione, fra non molto anche quest'edificio rovinerà come tanti altri del genere specialmente per l'azione edace del tempo!<sup>3</sup>.

T. COL. L. MARINELLI.

<sup>1</sup> Tale costruzione viene ricordata dalla lapide: AD RU-STIGATIONEM — VEN. SEMINARIJ IACOBVS CARD. IV-STINIANVS — AEDES AMPLIAVIT. ANNO D. MDCCCXXX, murata sul passaggio dal I al II piano.

<sup>2</sup> Ci siamo procurati e presentiamo al lettore un rilievo del sigillo portante lo stemma: col leone rampante (che ricorda il leone degli Sforza di Cotignola) e colla scritta: « S. Martino da Bagnara ». Può darsi che tale sigillo servisse di contrassegno per la custodia della rocca.

<sup>3</sup> Allo studio per la ricostruzione della rocca di Bagnara, al tempo Sforzesco, ha concorso efficacemente il sig. Domenico Morsiani da Mordano, intelligente ed appassionato cultore di cose patrie, il quale ci ha comunicato non solo alcuni dati storici che hanno attinenza colla fortificazione Bagnarese, ma ha anche fornito schizzi e rilievi del fortilizio allo stato odierno, i quali hanno assai agevolato il nostro compito.



SIGILLO.

(Fot. Tamburini).

<sup>1</sup> Op. cit., vol. III, lettere 21, 24 e 25 ottobre 1494.

## LE MISTERIOSE ROVINE DELLA RHODESIA.

ZIMBABUE SAREBBE LA « OPHIR » DELLA BIBBIA ?

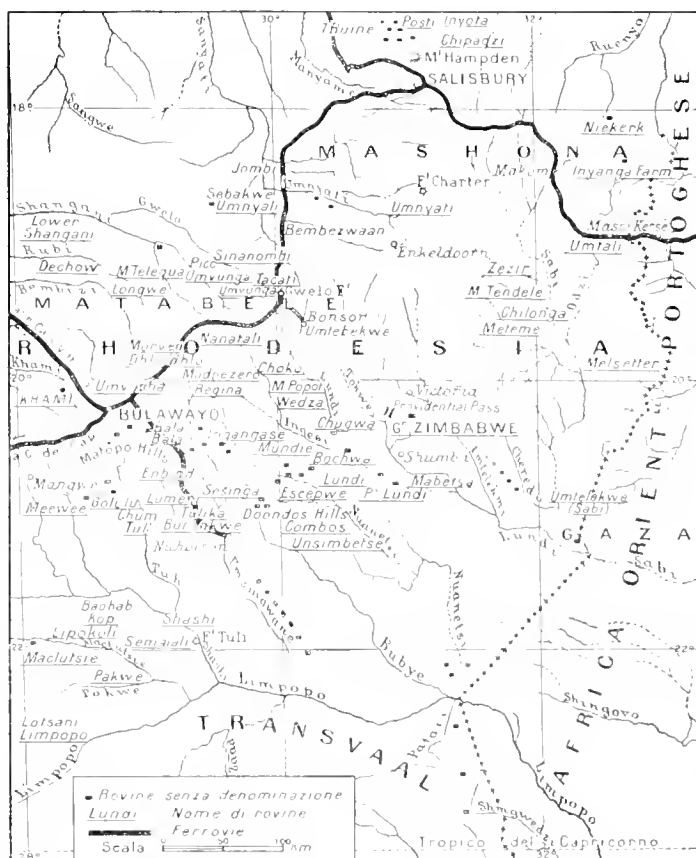


ZIMBABUE non è una città, ma una specie di Pompei africana, che si viene a mano a mano dissepellendo. Il grande interesse che svegliano i suoi ruderi e le reliquie di oggetti e

di edifici, rovinati dal tempo, si spiega, oltretutto con lo spirito critico e indagatore dell'epoca nostra, con la crescente presa di possesso della civiltà inglese in quella, sino a ieri, poco penetrata e quasi sconosciuta regione. E le dispute accese tra i dotti con le prime ipotesi intorno ai probabili costruttori di quegli edifici monumentali, testimoni certamente di una civiltà forestiera, che troppo differisce dall'attuale selvatichezza della deserta regione, si spiegano altresì con l'amore proprio delle nazioni protestanti alle indagini bibliche e agli studi che con l'ermenautica e la tradizione biblica presentano addentellati. Poichè nella Zimbabwe della Rhodesia i primi scopritori pretesero di riconoscere nientemeno che la biblica *Ophir*, da cui la flotta, montata dai servi del re Hiram di Tiro e da quelli di Salomone, traeva in abbondanza oro, legno e pietre preziose.

Le rovine di Zimbabwe devono essere state visitate veramente dai primi colonizzatori europei della costa di Sofala, e ne fanno menzione gli scrittori portoghesi de Barros e dos Santos; ma con la

decadenza della costoro influenza coloniale, ridottasi a pochi punti del litorale, queste prime ricognizioni interne si vennero dimenticando. Per cui parve e fu, per gli effetti della cultura, una vera scoperta quella di K. Mauch quando trovò nel 1871 quelle rovine, che dopo di lui descrissero Th. Bent,

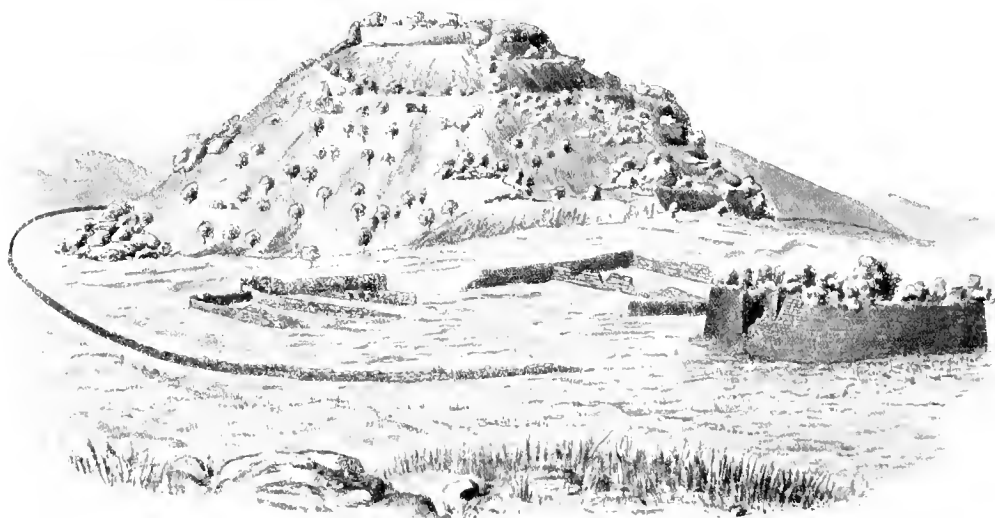


SCHIZZO TOPOGRAFICO DELLE ROVINE DELLA RHODESIA SECONDO IL D. RANDALL-MAC IVER. (Dal *Geogr. Journal*, april 1906).

Peuster, Schlichting, Willoughby. La vicinanza di giacimenti auriferi e le tracce di miniere coltivate nella regione parvero confermare l'ipotesi dell'Ophir biblica. Ma nuove esplorazioni, segnatamente per opera d'inglesi, sebbene abbiano confermate le prime informazioni del Mauch, provocarono discussioni, le quali hanno modificato di molto le opinioni un po' semplicistiche e affrettate, che si erano emesse circa l'origine, l'antichità e gli scopi degli edifici e la provenienza o il carattere etnico dei costruttori.

tutte di granito, i quali comprendono una fortezza che s'innalza sulla cima d'una collina, un cumulo di macerie ai piedi di questa collina e, un po' più abbasso nella pianura, un gran recinto circolare.

La collina di granito (che gli archeologi dicono l'*acropoli*) si eleva di 50 m. sul piano circostante; l'apparenza di castello o fortezza è data alle rovine del colle da grandi mura, lunghe 100 m. e alte 10, costruite con massi quadrangolari di pietra granitica, sovrapposti e accomodati senza cemento.



VEDUTA GENERALE DELLE ROVINE DI ZIMBABUE.

La misteriosa Babilonia africana sorgeva nel paese dei Matabele e dei Makalaka (oggi Rhodesia del Sud) alla coincidenza del 20° 16' di latit. mer. col 31°, 10' di longit. or. (Greenw.) a circa 304 km. da Sofala in linea retta e a 25 km. a sud-est del Forte Victoria.

In quest'arida zona dove, sul suolo rossigno, sembrano germogliare soltanto pietre di tutte le dimensioni e di tutte le forme, si innalza un *kopje*, specie di roccia megalitica che ricorda i *dolmens* della franca Bretagna, ma al contrario di questi ultimi, quello si eleva a picco in gigantesco zoccolo di granito e sulla sua cima, coronata di rovine, s'innalza una specie di castello medioevale. Così si presenta Zimbabwe, coi suoi tre gruppi di rovine

La grande rovina che si trova nella valle, costruzione del medesimo materiale, costituisce un edificio quasi circolare, che ha 70 m. in media di diametro. Le mura, che in parte lo circondano, sono alte 8 metri e dentro al loro circuito sorgono altre mura, dell'altezza di 3 metri, disposte come in labirinto, più una torre rotonda di 10 m. d'altezza. Si è supposto che fosse questo un luogo fortificato per custodire i forni, destinati alla fusione dell'oro e i depositi del prezioso minerale.

Non è da supporre però che queste rovine sian presentate subito così bene distinte ai primi scopritori. La parte superiore o acropoli si distacca visibile sull'orizzonte; ma cumuli di macerie con alberi e arbusti, che spesseggiano tra i campi

di mais, coprono e confondono le altre rovine, di cui gli indigeni Cafri hanno fatto un loro luogo di rifugio. Soltanto le mura sono meravigliosamente conservate; costrutte in granito, la vegetazione non ha potuto attecchirvi o devastarle, non ostante le intemperie secolari.

Il recinto a valle è di forma ellittica; il suo diametro maggiore è di circa 80 m. ed il minore di 60 m. L'altezza dei muri varia da 5 a 11 metri, e il loro spessore, alla base, varia da 2 a 5 metri. La parte meridionale è fatta di pietre, tagliata con precisione matematica, tutte di eguale dimensione, ed è la più imponente e la meglio costrutta. Altrove le pietre, collocate meno regolarmente, sembrano l'opera di un'epoca differente.

Il recinto ha tre entrate: la principale è al nord, in faccia alla collina dove s'innalza l'acropoli; quest'apertura, d'un metro appena di larghezza, e che traversa obliquamente la muraglia, conduce nell'interno mediante gradini discendenti, tenuti insieme con cemento di granito polverizzato. Le altre due porte sono ancora più strette.

Benchè assai vaga, non è meno riconoscibile un'idea architettonica dell'edificio quale doveva essere nella sua integrale costruzione. Una delle muraglie presenta nella sua parete esterna una decorazione, simile a una scacchiera o ad una cancellata a travicelli, rozzamente scolpiti nel granito.

La prima impressione di chi penetra nelle rovine è quella d'un labirinto. Dall'entrata principale un corridoio, che ha la forma di budello, si prolunga tra due alte muraglie dall'altezza di circa 10 m. A un certo punto della muraglia trovasi, in forma abbastanza larga e regolare, un passaggio, che in capo a circa 40 m. conduce a un'uscita, che serba le tracce di un'antica porta; quivi forse era l'accesso al luogo riservato alle cerimonie del culto.

E' da questa parte infatti che si penetra nella cinta più inaccessibile, la quale ha la forma di mezzaluna: nel mezzo si elevano due torri, una grande e una piccola, che hanno la forma di cono tronco. Nel suolo, tra grandi pietre cementate, trovasi infisso un monolito. Due porte soltanto conducono a questo luogo.

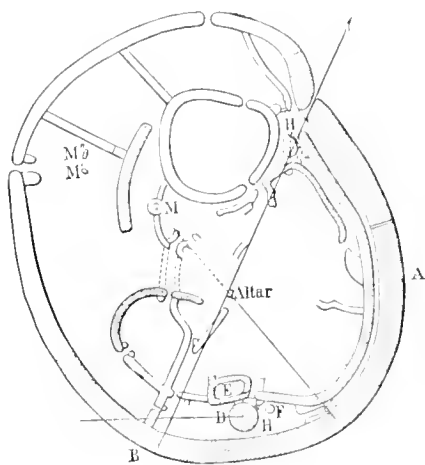
La torre più alta misura poco più di 10 m. di altezza; e benchè sia tutta di granito, la sua cima è in parte disgregata e leggermente franata. Entrambe le torri sono di forma circolare, e la terrazza della più alta doveva avere più d'un metro di diametro. Era forse l'altare dove si face-

vano gl'incantesimi e di dove i sacerdoti invocavano gli astri.

Questa costruzione, che posa direttamente sul macigno, ha pure, presso alla cima, delle pietre scolpite in forma di scacchiera a travicelli.

Nel recinto a valle come nell'acropoli sono numerosi i monoliti, e parecchi sono i grossi blocchi di granito sovrapposti.

Circostanza, che venne notata: sino ad ora intorno a queste rovine non si scoperse traccia al-



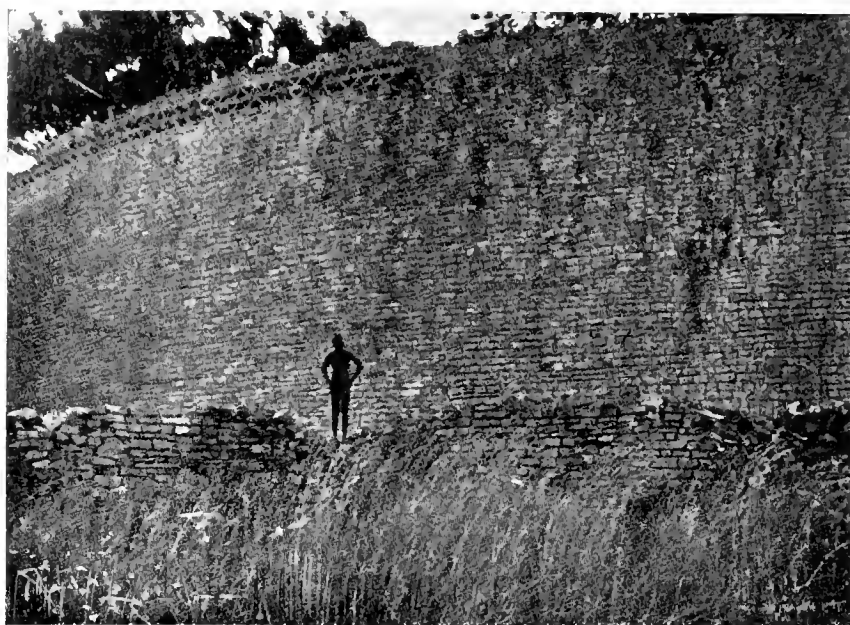
PIANTA DEL TEMPIO ELLITTICO:

A, B Mura esterne decorate; D Gran Torre; E Terrazza; F Piccola Torre; H Gradini; M' M' Monoliti.

cuna di tombe e di cimiteri. Come i maomettani della Persia, gli antichi abitanti di Zimbabwe dovevano forse portare lontano i loro morti per soterrarli. E la medesima abitudine venne osservata nelle tribù cafre.

L'acropoli è protetta da ostacoli e da lavori di difesa. L'unico passaggio strettissimo è a gradini intagliati nella viva roccia dentro una spaccatura della collina. La quale scende a picco dalla parte sud formando un precipizio di più di 30 metri. All'occidente questo tempio-fortezza è riparato da una muraglia formidabile, ornata esternamente di sette torri rotonde, d'un metro di diametro ciascuna, alternate con monoliti.

Sulla cima della collina il passaggio si biforca, da una parte mettendo capo all'orlo del precipizio e dall'altra conducendo a una piccola terrazza, al piede d'enormi blocchi di granito alti ben 15 m. Sulla terrazza vedonsi monoliti e pilastri pure di



PARETE ORIENTALE DEL TEMPIO ELITTICO CON LA DECORAZIONE A TRAVICELLI.

granito. Nel centro di uno spazio abbastanza largo, lastricato e cementato, sorge un altare pure di granito rivestito di cemento ed è questo lo spazio libero più vasto della fortezza. Il resto della collina è tutto coperto da un dedalo di corridoi tortuosi e di muraglie, che formano anche alcune sale arrotondate, le quali sembrano una riproduzione del gran tempio circolare.

A sud del tempio una scaletta conduce a certe caverne scavate nel macigno, nelle quali vennero scoperti dei crogiuoli e dei forni per la fusione dell'oro e altri oggetti destinati alla lavorazione del prezioso metallo. Attualmente queste caverne servono d'abitazione temporanea a individui, che rappresentano una curiosa varietà della specie umana che si credeva scomparsa, vale a dire a dei pigmei, forse oriundi del centro dell'Africa, alti appena un metro e 20 centimetri, i quali vivono nel più completo stato selvaggio e vengono a ricoverarsi in queste anfrattuosità della roccia, dove in altri tempi celebravasi il mistero dell'oro.

In presenza di queste rovine il viaggiatore, che abbia visitato l'antica Armorica, si domanda se sia ritornato tra i monumenti celti dei Druidi. E il problema: « chi furono i costruttori degli avanzi di

Zimbabue » ha tormentato e ancora tormenta gli esploratori e i dotti.

Se a queste antiche costruzioni mancano i caratteri dell'arte e dell'eleganza, non sono però meno notevoli per la regolarità della collocazione e la riquadratura di tanti blocchi e dadi di granito. Nè sono queste le sole testimonianze di una razza operosa ed evoluta.

A 12 km. da quelle che abbiamo descritto, trovansi altre rovine, dette della « Piccola Zimbabue », e a 50 km. al sud-est di Victoria, presso il fiume Lundi, trovansi le reliquie d'una torre fabbricata su di una leggera elevazione di granito, torre che ha 20 metri di diametro e le cui mura, d'un metro e mezzo di spessore, sono formate di pietre non cementate; verso il nord queste pietre presentano la configurazione delle squame di pesce e alcuni opinano che tali disegni avessero una relazione col culto del sole.

Altro gruppo di rovine, che somigliano alle precedenti, s'è scoperto a M'tendeke sull'alto corso del Sabi. E gli ultimi visitatori ne hanno tracciato una carta, che riproduciamo, dalla quale appare come tutta la contrada tra il Sabi e il Limpopo sia seminata di simili reliquie.





INTERNO DEL TEMPIO ELLITTICO VEDUTO DALLA CIMA DELLA MURAGLIA SUTENTRIONALE.

L'ipotesi prevalente insino a ieri fu che i costruttori di queste rovine dovettero venire in cerca d'oro nei paesi del Sud-Africa, passando per il porto di Sofala, una volta fiorente, oggi quasi completamente invaso dalle sabbie.

Vennero fatte diligenti osservazioni geometriche, astronomiche e architettoniche sulle rovine principali e se ne dedusse che gli stranieri o invasori, che costruirono questi edifici, conoscevano la geometria ed erano probabilmente d'origine semitica. Secondo il Bent, Zimbabwe dev'essere stata costruita in tempi remoti da uomini venuti dal nord, forse dall'Arabia e dall'Egitto.

E' parso ai primi studiosi che queste rovine fossero disposte secondo un piano astronomico per lo studio delle costellazioni dell'emisfero boreale, alle quali i popoli del nord rendevano un culto, e da questi astri i loro preti deducevano gli oroscopi. Ciò che fece loro supporre che il culto del sole dovesse essere in onore, si fu l'osservare che nell'epoca più calda dell'anno le parti decorate delle muraglie sono di fronte al sole levante. E' l'astro della fecondazione al suo levarsi, che ha regolato gli ornamenti delle costruzioni di Zimbabwe, come soltanto gli astri del nord hanno attirata l'attenzione di quegli antichi durante la notte.

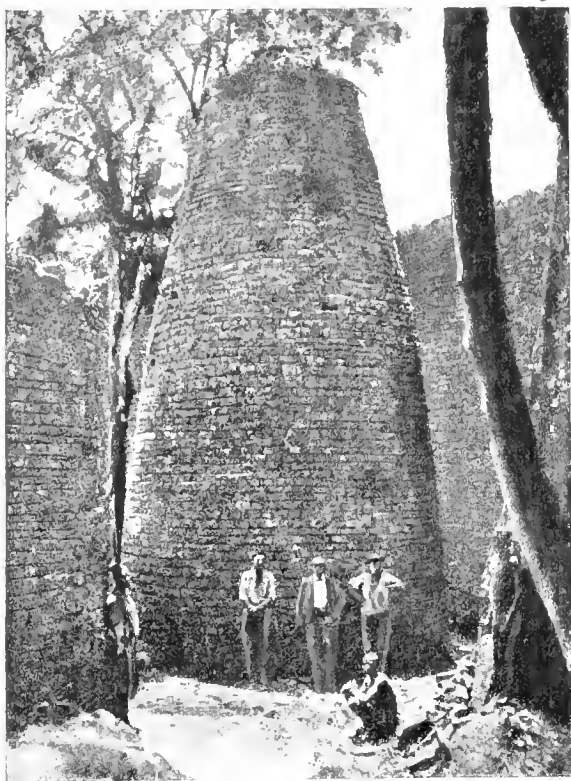
Già s'erano altre volte eseguiti degli scavi a Zim-

babue; ma poi, abbandonati per molti anni, erano spariti sotto i rovi, e gli oggetti o i frammenti esumati in quelle prime ricerche dovettero essere portati via.

I pezzi di granito ch'erano stati messi in luce dai primi esploratori non vennero portati via dai negri, ma dagli avventurieri in cerca di filoni auriferi, venuti nella contrada in seguito all'occupazione inglese. Il Dr Bent fece recentemente nuovi scavi a Zimbabwe e molti oggetti trasse in luce dal luogo dove sorge il tempio dell'acropoli, luogo che si trova costantemente all'ombra, e per ciò favorito di una frescura costante, dalla quale gl'indigeni rifuggono per superstizioso timore; per questo egli crede che negli anni passati sparirono soltanto gli oggetti o i frammenti che si trovavano nei luoghi esposti al sole.

Gli oggetti esumati dalle rovine del tempio sono tutti di una specie di roccia schistosa, saponacea al tatto, che si trova nelle vicinanze delle rovine. Sono scolpiti in questa specie d'argilla i caratteristici uccelli appollaiati sopra colonne, che dovevano decorare le muraglie dei templi.

Per la loro forma, il disegno del becco e delle penne, questi uccelli, malgrado la rozza estetica, sembrano ricordare gli avvoltoi. Si sa che l'avoltoio aveva una relazione col culto del sole, creatore e



TORRE CONICA NEL SACRO RECINTO.

fecondatore. Secondo antichi bassorilievi e antiche monete, le torri acuninate dei templi avevano lo stesso significato.

Le linee geometriche, tracciate sopra i pilastri, su pietre, su frammenti di vasche dall'orlo rotondo, decorate con figure di buoi, di zebre, di scene di caccia, ricordano lo stile fenicio.

Venne pure scoperto qualche oggetto di vasselame, che potrebbe essere di stile persiano e alcuni oggetti di ferro, cioè campane, pinzette doppie, pale o badili, ascie, lame, frecce, ecc.

Disgraziatamente non la minima traccia d'iscrizioni ci aiuta a congetturare una soluzione plausibile del misterioso problema, che ancora avvolge questi avanzi di un'epoca ignota.

Ciò ch'è fuori di dubbio, si è che gli antichi e misteriosi coloni di questa regione ebbero come occupazione principale l'industria aurifera. Di ciò è chiaro indizio il piccolo forno trovato nelle grotte vicine a Zimbabwe destinato alla fusione dell'oro e alla preparazione del cemento di granito pol-

verizzato, munito d'un camino; e inoltre i crogiuoli in argilla con tracce d'oro ancora visibili, aderenti alla parte vetrosa, dovuta al calore del fuoco, uno stampo per verghe, ed altri piccoli utensili di quella industria.

Lo stampo per verghe, a croce di S. Andrea, è della stessa forma d'una verga di stagno che porta il punzone fenicio, e che fu trovata a Falmouth (Inghilterra). Se l'origine di Zimbabwe non è nè fenicia nè araba-fenicia, può darsi sia dovuta a un popolo, che però aveva subito l'influenza dei Fenici.

È noto il racconto di Erodoto, secondo il quale i Fenici, al servizio del faraone Necho (quello che per primo scavò un canale traverso all'istmo di Snez), fecero il giro di circumnavigazione dell'Africa 600 anni avanti Cristo, e furono i primi navigatori che dissero d'aver avuto il sole alla loro destra, navigando verso occidente. È certo ch'essi hanno allora toccato e visitato la costa orientale dell'Africa.

Nei tempi antichi, l'Arabia era celebre come produttrice d'oro; parecchie citazioni della Bibbia e degli autori romani, affermano l'esistenza di codesti tesori, dei quali fa menzione anche l'iscrizione assira di Teglath-Phalazar, del 733 avanti Cristo.

Ecco perchè gli archeologi si sono domandati se Zimbabwe, con le sue grandiose rovine e i suoi filoni auriferi, non sarebbe stata in tempi remoti la più ricca contrada del mondo antico, il leggendario paese di Put o quello di Ophir? Ma alla domanda il passato nulla risponde; e rimaniamo per ora nel mondo delle congetture.

Le ulteriori scoperte hanno però spiegato varie cose. I buchi quadrangolari sotto il muro di cinta del tempio servivano allo scola delle acque pluviali. Si riscontrò che negli edifici dell'acropoli dovette essere impiegato molto legname; che molte delle cose scoperte o supposte nelle rovine dal Bent e dallo Swan non avevano nulla da fare con esse; tra queste il preteso sistema astronomico del gran tempio, il cui asse così come la torre conica dovevano, secondo Swan, essere in rapporto colla posizione del sole, e un certo altare, che doveva trovarsi sopra una preconcepita linea in direzione nord, e questa in relazione colla porta principale di uscita. Ora tutte queste ipotesi o induzioni sono smentite dal Mennel: quell'altare, secondo lui, non

è che un muro, il quale sovrasta sulle altre macerie.

E la stessa spiegazione vale per gli altari dell'acropoli; secondo lui non sono che pezzi di muro e lassù non è mai esistito un tempio. Egli rettifica altresì le misure, sulle quali lo Swan aveva fantasticato dei rapporti geometrici fra le singole costruzioni. I monoliti dell'acropoli, secondo il Bent, dovevano servire come gnomoni per iscopi astronomici; il Mennel, senza negare che quei costruttori abbiano studiato il cielo, osserva che quei monoliti non potevano servire all'indicato ufficio, poichè dalla posizione dove trovansi, la vista verso il nord è intercettata dalle rupi, ovvero perchè invece di essere eretti sul muro guardante il nord si trovano verso il sud. Egli esclude che gli edifici di Zimbabwe si debbano ai Fenici e sull'ipotesi, che si debbano ai Sabei dell'Arabia meridionale, dice doversi attendere luce da ulteriori ricerche.

È dall'anno 335 d. Cr., che gli Arabi si diffusero sulla costa orientale dell'Africa. Questo paese si trova citato dai loro autori del IX e X secolo, i quali chiamano tre città col nome di *Sabac* ed è il nome che porta ancora oggi il fiume *Sabi*, il quale rasenta le discusse rovine.

Il viaggiatore Vasco di Gama trovò, sopra questa costa, dei mercanti arabi che facevano il commercio della polvere d'oro e a Sofala trovò due battelli arabi carichi d'oro.

Però i portoghesi confessavano di non avere conosciute le rovine di Zimbabwe. Fu soltanto (come accennammo) nel 1871 che il viaggiatore tedesco Karl Mauch le riscoperse e fu lui veramente, ancora prima del Bent, che preoccupò la critica e la sviò romanticamente dietro l'ipotesi che fosse l'*Ophir* della Bibbia. « Io rimasi stordito e quasi senza parola, scrisse egli, in presenza di questi immensi giacimenti auriferi, dove migliaia e migliaia di operai possono venire a lavorare senza darsi fastidio tra di loro e dove gli Ebrei, del tempo di Salomone e della regina di Saba, hanno lasciato dei monumenti, che attesteranno attraverso le età le splendide ricchezze sotterrate nel suolo di questa contrada ». Giustizia vuole si avverta che tra i dotti, i quali dissertarono intorno alla probabile situazione di Ophir, l'opinione che dovesse porsi



TERRAZZA DI CEMENTO-GRANITO, GRADINI E TRAVI INCISE DI SAFONARIA, SCOPERTI NEL 1903.

nell'Etiopia o sulle coste africane del Zanguebar aveva già avuto autorevoli sostenitori (D'Anville, Ortelins, Lopez, ecc.).

L'antico impero di Saba fioriva ai tempi di Salomone e rivaleggiava coll'Egitto in potenza, in arti, coltura, civiltà e influenza mondiale; esso fornì le basi dell'alfabeto fenicio, da cui derivarono tutti gli alfabeti europei.

Saba godeva il monopolio del commercio e della navigazione sull'Oceano Indiano. Secondo la Bibbia e gli antichi greci e romani, Saba forniva l'oro a tutto il mondo noto agli antichi e conviene credere lo traesse da una regione favorita di grandi giacimenti auriferi.

*Marcb* fu la capitale del regno di Saba e fu la residenza di Bilkis o Balkis, la regina che viaggiò verso Gerusalemme recando una cospicua quantità d'oro a Salomone per la decorazione del tempio.

Ma diversa ipotesi emisero esploratori recenti. Senza tener conto degli edifici fabbricati con calcistruzzo, Fritsch e Hartmann attribuirono l'edifi-

cazione di Zimbabwe agli antenati delle odierne popolazioni Bantu.

Si è cercato d'indurre il grado di cultura dei fabbricatori, dalle forme degli oggetti trovati. Già dal 1890 i fratelli Posselt avevano trovato degli uccelli scolpiti nella pietra, dell'altezza di circa 300 centim. L'anno dopo Th. Bent aggiungeva



AVANZI DI UNA GRANDE SCALA CHE CONDUCEVA ALL'OVEST DEL TEMPIO.

a questi uccelli sculture falliche, coppe di pietra saponaria, campane di ferro, punte di lancia in rame ed altri oggetti da guerra, fusaiole d'argilla e traccie e avanzi di una fonderia. Prima del suo viaggio l'esploratore aveva dichiarato essere Zimbabwe d'origine persiana; ma in seguito a questi oggetti da lui trovati, giudicò che gli autori di essi dovevano appartenere a vecchie stirpi semitiche dell'Arabia, venute in epoca anteriore alla maomettana in questa regione dell'Africa per cercarvi l'oro e farne commercio.

Anche lo Schlichter, recente esploratore dell'A-

frica del Sud-Est, propende per l'ipotesi di una antica immigrazione di semiti, e trova in diversi ornamenti e segni geroglifici, ecc., le tracce di un antichissimo culto del sole e coll'aiuto di ornamenti trovati sui muri, di coppe lavorate, ecc., alle quali egli attribuisce un'importanza astronomica, arriva alla conclusione che l'edificazione di Zimbabwe risalga al 1100 prima di Cristo. Ma pure ammettendo codesti rapporti antichissimi commerciali tra i semiti dell'Arabia e le coste dell'Oceano Indiano, le dimostrazioni di Schlichter non sono abbastanza convincenti. Converrebbe prima stabilire se davvero gli oggetti da lui raccolti siano di una stessa epoca e di una medesima gente. Per un esempio, la coppa di legno, che fu trovata a parecchie miglia di distanza dalle rovine e appartenne a Cecil Rhodes, viene ritenuta da Schlichter come una coppa da sacrificio; secondo lo scopritore venne nominata lo Zodiaco di Zimbabwe; ma è poco verosimile che il debole orlo della coppa si sia potuto conservare così intatto per 3000 anni.

A parte le figure del contorno, il cocodrillo che secondo lo Schlichter rappresenta la costellazione polare settentrionale degli antichi, è di tipo affatto africano, e lo si trova in ogni museo etnografico che abbia oggetti africani.

Ciò che venne giustamente osservato si è che le città di Makidela, Metemo, Chilonga e Chiburne, visitate da Bent, e un gran numero di costruzioni nella regione che si stende tra lo Zambesi ed il Limpopo, e così dicasi delle rovine scoperte da Schlichter nei distretti di Manica

Inyanga e Mombo, tutte presentano nella pianta e nella costruzione aspetto e caratteri simili a quelli delle già notissime rovine di Zimbabwe. Le congetture sopra accennate facevano perciò sentire il bisogno di ulteriori e più minute esplorazioni, affidate a persone competenti, che potessero iniziare degli scavi secondo un piano razionale.

Oggidì non è difficile di recarsi a Zimbabwe. Ci si va in ferrovia da Bulawajo a Guelo, e poi in ferrovia ancora sino a Selukue<sup>1</sup>. Da qui una vettura

<sup>1</sup> V. *Atlante d'Africa* in corso di pubblicazione presso l'Istituto It. d'Arti Grafiche. Dispensa VI *Africa Australe Inglese*. (Tav. 23-24).

postale va due volte la settimana a Victoria (80 miglia), dove potete prendere a nolo una carretta che vi porti alle celebri rovine, le quali distano da Victoria un 17 miglia.

Le reliquie della misteriosa città dissepolta sono così estese che una giornata intera non basta per visitarle.

A mezzo miglio da Havilah-Camp (la sola tappa pei visitatori di Zimbabwe) la strada sale a un dosso che connette due *kopjes* o villaggi, Rusivanza e Makuma, quest'ultima residenza del capo dinastico Moyabe, che è effettivamente il sovrano dei Makalanga della contrada.

Vi sono tre entrate al tempio, quella a nord-est o entrata principale, e quelle a nord-ovest e all'ovest.

L'entrata principale venne dissotterrata nel 1903 da R. N. Hall, dal quale togliamo questi particolari. Una splendida fuga di scale gli si rivelò e sul pavimento d'ingresso trovò moltissimi vecchi ornamenti d'oro. Nell'interno trovò parecchi strettissimi passaggi d'una lunghezza totale di 120 m., il più importante dei quali (passaggio parallelo) è lungo più di 60 m. Ma ad ogni ora del giorno questo è di un aspetto tetto e alla sera è avvolto in una oscurità sepolcrale.

Il passaggio conduce dall'ingresso principale al sacro recinto, dove trovasi la celebre torre conica, e non ha comunicazione con verun'altra parte interiore del tempio. Si ritiene che questo passaggio fosse riservato agli antichi sacerdoti, che si recavano alle cerimonie del culto.

Traverso a questo passaggio vennero scoperti dei tratti di pavimento in cemento e una ventina di Piali, alcuni di forme odiose, nonchè alcuni piatti di oro battuto. La più interessante caratteristica del tempio è la conica torre, che ha sempre attratto l'attenzione degli scienziati europei. È alta, secondo le misure di Hall, poco più di 9 metri, con una circonferenza di 23 m. alla base, di 9 m. vicino alla sommità.

Perfettamente solida in tutte le sue parti, presenta alla sommità gli avanzi di una decorazione a merletti formati con massi a spigolo e che sporgono leggeri verso l'esterno.

Questa forma di decorazione murale si trova in due altri templi a Zimbabwe.

I recenti scavi fornirono, secondo Hall, le più ampie evidenze del culto fallico degli antichi costruttori e cercatori d'oro. Si crede che anche Astarotte o Almarqua (Venere) sia stata adorata a Zimbabwe, perchè era una delle note divinità dei



CORRIDOIO DELL'ACROPOLI, A ZIMBABUE.

Sabei e di altri popoli semiti, compresi i Caldei e i Babilonesi.

Astarotte veniva sempre associata col culto di Baal. E la torre conica di Zimbabwe sembra la più fedele evidenza del culto fallico, e vuolsi avesse lo stesso ufficio della Torre Penuelo « faccia di Dio » dei Madianiti, che venne distrutta da Gedeone; delle torri di Samaria e di Canaan distrutte da Elia, Jehoiada e Giosia e delle torri coniche di Baal della Fenicia, dell'Arabia e delle torri di Belo di Babilonia, contro cui tuonò solenne l'ira dei profeti. Il culto fallico fu comune a tutte le semitiche nazioni; e quando dal monoteismo dege-

nerarono nel politeismo, divenne la religione di Stato. Il culto di Baal divenne la religione ufficiale di Giuda sotto il re Ahaziah; e come la torre di Baal a Byblos nella Fenicia era chiusa dentro grandi mura, così troviamo la conica torre di Zimbabwe tra le muraglie di questo recinto.

Dei parecchi Pfalli trovati a Zimbabwe, nulla è stato detto di nuovo, eccettuato che queste pietre incise rappresentano l'origine della Vita e corrispondono al Bethull o « posto della dimora di Dio » dei Fenici, al Bethel degli Ebrei.

La decorazione murale a travi lavorate (continua Hall), i monoliti e gli avanzi di piccole torri nella sommità della muraglia orientale al di sopra della decorazione a scacchi, la gran torre conica, la terrazza e il piano generale dimostrano senz'altro una certa conoscenza di geometria ed astronomia nei costruttori. L'applicazione di queste scienze al culto naturale fu comune agli antichi popoli semiti di Babilonia — culla della scienza zodiacale —, della Fenicia, dell'Arabia e di altrove. Le cognizioni astronomiche, com'è noto, furono precoci e profonde nella razza semitica. E' certo che quegli antichi provvidero a fissare una specie di calendario, che precisava il ritmo delle stagioni.

Le più vecchie mura del tempio palesano una grande maestria architettonica; i blocchi connessi con cura, il sistema di drenaggio nelle fondazioni, e tutto il monumento con le sue grandi mura grigie, attestano che i costruttori erano maestri nella difesa militare. Fortezze, labirinti, bastioni, reconditi recessi mostrano un popolo esperto d'ingegneria militare e di difesa e questo è il carattere di tutte le costruzioni del primo periodo.

Poichè oggimai sono non meno di 300 le rovine o gruppi di rovine visitate, se non interamente esplorate, si è in grado di distinguere tra loro quelle di un periodo più antico da quelle che debbono ascrivere a un'epoca più recente. Si errò dicendole tutte antiche, fossero esse medioevali o anche moderne; ma fra le più antiche dev'essere certamente considerare le più vecchie parti del tempio ellittico e delle rovine dell'acropoli e probabilmente certe mura della valle delle rovine, poichè rappresentano la più antica forma d'architettura per questa regione.

L'anno scorso, ossia due anni dopo del sig. Hall, l'Associazione Britannica avendo deciso di visitare il Sud-Africa, incaricò il sig. David Randall-Mac Iver di fare una spedizione particolare sui posti delle

celebri rovine. Grazie alle eccezionali agevolzze accordategli e alle recenti maggiori facilità di comunicazione, egli poté estendere su larga zona le sue ricerche e ne diè conto alla R. Geographical Society nel febbraio dell'anno corrente. Sebbene riconosca le benemeritenze del sig. Teodoro Bent, al quale si deve soprattutto il merito del grande interesse svegliato intorno a queste antiche reliquie, il Randall-Mac Iver gli appunta però lo spirito non scientifico infuso a codesto interessamento, coll'aver voluto riferire quelle rovine ai tempi di Salomone e della regina di Saba. Ora questo soffio di romanzo melodrammatico è difficile a dissipare, e il Randall-Mac Iver invita i suoi lettori a voler fare questo sforzo per condurli sul terreno dell'esame spregiudicato.

Gli antichi oggetti d'oro trovati in abbondanza nei più bassi strati ci mostrano ornamenti di eccellente fattura. Sono così finemente incisi, minuti e delicati, che meravigliarono i più intelligenti orefici dei nostri giorni; gli spilli d'oro sono così esili, che senza una lente è impossibile dire quale sia la capocchia e quale la punta.

Altre rovine portano l'evidenza dell'antichità, ma il sistema di costruzione e la natura degli avanzi trovati nelle loro fondamenta si riferiscono a un periodo molto posteriore ad ogni periodo Sabeico.

Una terza serie di rovine si deve ascrivere ad epoca ancora più recente, non oltre il XIV o XV secolo dell'era nostra. Anzi, secondo l'autore citato, la massima parte delle rovine della Rhodesia deve ritenersi appartenente a queste ultime due classi.

Altre rovine, sebbene qualificate parimenti come antiche, sono visibilmente avanzi di opere posteriori, dovute agli indigeni. E si direbbero una rozza riproduzione di antichi e più perfetti edifici, fatta dagli indigeni stessi.

Sono ormai distinguibili per differenze di stile architettonico le costruzioni del primo e secondo periodo. L'architettura del primo periodo ha caratteri tali, che l'autore citato dimostra non può essersi sviluppata nè poté avere origine nella Rhodesia, ma dovette esservi importata dal vicino Oriente.

Incisioni d'una bellezza simmetrica e massicce di pietra saponaria e le loro decorazioni parlano di un'arte scultoria progredita. Quegli antichi dovevano avere anche cognizioni mineralogiche estese; le numerose miniere aurifere distribuite tra lo Zambesi e il Limpopo ce ne fanno testimonianza. Essi

conoscevano il gran valore del quarzo che lavoravano; sono molti gl'indizi di mirabile organizzazione, che rivela una razza intelligente.

Le conclusioni di questo ultimo esploratore, in cui è sensibile la tendenza a reagire contro tutte le ipotesi degli esploratori precedenti, sono le seguenti:

attribuiti, nella maggior parte dei casi, all'opera di popoli africani.

4° Quegli oggetti che non possono essere africani, possono *ancor meno* essere ritenuti come un'importazione orientale di epoca medievale. Non si tratta che di pezzi di porcellane cinesi, di teraglie persiane e di vetri arabi.



L'UCCELLO SACRO INCISO NEL MONOLITO, VEDUTO DI FIANCO.



LO STESSO MONOLITO, VEDUTO DI FRONTE

1° Che nessuno degli oggetti, finora trovati nelle rovine, è tale che un archeologo possa realmente giudicarlo di un'antichità superiore a pochi secoli.

2° Non si ha alcuna prova autentica di una sola iscrizione che sia stata trovata nelle rovine del paese.

3° D'altronde le armi, gli ornamenti e i frammenti d'oggetti trovati possono essere benissimo

5° Un esperto ispettore ha mostrato chiaramente che le misure sulle quali il sig. Swan aveva fondato le sue deduzioni astronomiche per stabilire l'epoca della grande Zimbabwe sono interamente sbagliate; cosicchè il lavoro dello Swan ebbe il destino di quello di Piazza-Smyth, sul quale forse si era basato.

Il sig. Mac Iver non esclude in via assoluta che





PIATTO DI LEGNO TROVATO NELLE VICINANZE DI ZIMBABUE  
(RAFFIGURANTE LO ZODIACO?).

al di sotto dello strato medievale possa esservi uno strato più antico — ma gli ultimi strati sono dovuti a popoli relativamente moderni.

Gli scavi del sig. Randall-Mac Iver provarono secondo lui:

1° Che le rovine Rhodesiane appartengono a un solo periodo.

2° Che il periodo in questione è medioevale e post-medioevale.

3° Che gli edifici vennero costruiti da un popolo negro o di razza negroide stretto congiunto agli odierni abitatori della contrada e che gli utensili, le armi, gli ornamenti trovati negli scavi appartengono appunto al medesimo popolo.

Le località esplorate dal sig. Randall furono sette: tre nella parte più settentrionale della regione, e quivi trovò dei rozzi fabbricati in pietra, molto più primitivi e un po' più antichi delle migliori costruzioni del Matabele e del distretto di Vittoria e cioè: a) I terreni di Rhodes a *Inyanga*; b) un sito più discosto 16 miglia circa a nord, che egli chiamò le rovine *Nickerk*; c) *Umtali*.

Le altre quattro furono: *Dhlo-Dhlo*, *Nanatali*, *Khami* e *Gran Zimbabwe*, le quali presentano uno stile più raffinato nelle costruzioni, ma non differiscono nei punti essenziali da quelli delle località più settentrionali. Nanatali fu abitata solo per breve tempo: vi trovò un gran chiodo di ferro con la capocchia a vite, due lance pure di ferro e oggetti in rame. *Dhlo-Dhlo*, nel distretto d'*Inyanga*, è una specie di *Kraal* fortificato, nella cui parte centrale forma una specie di acropoli ben costrutta con lastre di granito rozzamente lavorate. Anche qui, come altrove, le mura non formano an-

goli, ma s'incurvano ad archi formando una elisse irregolare, forse per adattarle alla irregolarità del terreno. Ed anche qui riscontrò le medesime decorazioni a scacchi, a spina di pesce, a travicelli e a corde, che egli dice sono caratteristiche dell'Africa (e non di popoli stranieri), poichè le si trovano in ogni angolo del continente, nel nord come nel sud, nell'est come nell'ovest.

Negli scavi da lui praticati in altri punti trovò pezzi di metallo e le tracce di una fonderia; nel mucchio delle macerie gettato dalla capanna della fonderia si rinvennero oggetti di ferro, frammenti di vetro verde e di porcellane cinesi. Scoperse pure una gran cucina nel mezzo di un erto pendio, a fianco dell'acropoli. In un cumulo, che deve esser stato formato dagli abitanti, col gettare in quel luogo i rifiuti della città, trovò oggetti di ferro, pezzi di pietra per incidere forse il vasellame, fili di bronzo e fodere di nave, un torso di rame fuso, frammenti metallici di campane e perle, alcune di porcellana, altre di vetro.

Sotto il pavimento rotto della cucina trovò avanzi di covoni, un pezzo di crogiolo, pezzi di stagno e due pezzi di porcellana cinese dipinti a fiori in bianco e azzurro.

Queste scoperte, per quanto frammentarie, dimostrano che un più diligente esame del sottosuolo potrebbe gettare maggior luce sulle ancora incerte ipotesi relative alle antichità di Zimbabwe.

Numerose sono le località che presentano tracce più o meno cospicue di rovine (vedasi la carta geografica da noi riprodotta) e crediamo che ad ulteriori scavi sia riservato di dire l'ultima parola sulle dotte controversie, che anche in seno alla Società Geografica di Londra, seguirono alla comunicazione del sig. Randall-Mac Iver, discutendone

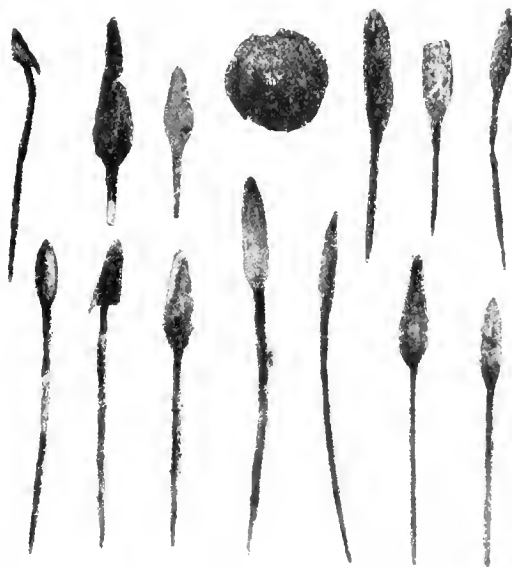


PEZZI DI MAIOLICA CINESE TROVATI A DHLO-DHLO.

le conclusioni. Vi presero parte il D.r Arthur Evans, il prof. J. W. Gregory, il D.r Keane, il sig. R. N. Hall, Harry Johnston, Selous, Balfour, Hogart e altri studiosi.

Sullo stesso significato del nome « Zimbabwe » che alcuni scrivono *Zimbabwe* ed altri *Zimbabye*, non vanno d'accordo gli eruditi; secondo Keane e Bent vorrebbe dire « Residenza reale » e secondo Selous significa invece « Casa di Pietra ».

bianchi, che sapevano far tutto » e la situazione geografica dei popoli viventi intorno al bacino del mare delle Indie non permette altra ragionevole ipotesi, se non quella di una immigrazione venuta dal nord dell'Arabia Felice o dalla Fenicia, i cui abitanti possono parer « bianchi » ai negri Bantu dell'Africa Australe. Lo scarso patrimonio di oggetti d'oro e d'altri metalli raccolti nelle rovine si deve alla inaudita depredazione esercitata dai brutali e



ARMI DI FERRO E VERGHE DI RAME TROVATE SOTTO UN INTATTO PAVIMENTO NEL CUORE DELLA CITTADELLA DI DHLO-DHLO.

Al tempo dell'arrivo dei Portoghesi sulle coste dell'Oceano Indiano un Monomotapa, ossia un Muene Motapa « Signore Augusto », imperava su tutto il paese sino al mare e probabilmente molte delle costruzioni di cui rimangono le sparse rovine datano da quell'epoca. Senza dubbio la regione dovette essere, sino a tempi recenti, assai più popolata che oggi non sia. Le leggende indigene parlano di una gran battaglia che desolò il paese, già fertilissimo e ben coltivato, e poi abbandonato agli spiriti maligni. Ma è certo che alcune di queste rovine sono testimoni d'una civiltà d'origine straniera e assai più vetusta. Gli antichi costruttori di codesti edifici, secondo la tradizione, furono « uomini

ignoranti primi cercatori d'oro, i quali, secondo lo Schlichter (*The Geogr. Journal*, 1899), formarono una compagnia (*Ancient Ruins Company*) per svaligiare tutte le tombe e gli anditi delle ruine e fonderne gli oggetti preziosi, senza preoccuparsi della loro forma o della loro origine. Ma le pietre granitiche, che vinsero il tempo, testimoniano la civiltà degli antichi immigranti. E chechè si pensi della particolare influenza dell'Egitto o della Fenicia, affermata dagli uni, negata dagli altri — in attesa che altri scavi (fino ad ora soltanto una decima parte delle rovine può dirsi esplorata) ci portino meno incomplete informazioni o ci porgano i dati per uno studio più profondo —, certo è che

in questa regione africana troviamo le tracce di una civiltà, che si connette con quella dell'Asia anteriore. L'epoca a cui risalgono i primi esodi arabi si perde nella notte dei tempi; se ai tempi di Salomone e di Hiram o più addietro ancora, trattasi di 3 o 4 mila anni prima di noi!

Così l'Africa, non più misteriosa oramai per i geografi, sollecita adesso con impensati e strani

problemi la curiosità e la meditazione degli storici e degli archeologi <sup>1</sup>.

A. GHISLERI.

<sup>1</sup> K. MAUCH, *Reisen im Innern von Südafrika* (Gotha, 1874) — TH. BENT, *The Ruined Cities of Mashonaland* (London, 1892) — WILLOUGHBY, *A narrative of further excavations at Zimbabwe* (1893) — F. P. MENNEL, *The Zimbabwe Ruins*, Rhodesia Museum Bulawayo, Special Report (Bulawayo, 1905) — R. N. HALL, *Great Zimbabwe*, with Introd. by Prof. A. H. KEANE (London, 1905) — D. RANDALL-MAC IVER, *The Rhodesia Ruins* (in *Geogr. Journ.*, London, 1906, april).



DUE MONOLITI DELLA TERRAZZA DELL'ACROPOLI.

## MISCELLANEA.

### UN NUOVO RITRATTO DI PIO X.

Pio Decimo, da quando è salito sul soglio pontificio, è stato ripetutamente raffigurato sulla tela, nel marmo o nel bronzo, o sulla lastra di rame da pittori, scultori ed incisori italiani e stranieri più o meno di grido, ma dei parecchi ritratti che io ho veduto finora nessuno più di quello riprodotto qui accanto sotto tre differenti aspetti riunisce alla robusta e disinvolta perizia dell'artefice esperto e sicuro di sè, alla rassomiglianza fisica dell'augusto modello, quel carattere di anstera nobiltà ascetica e di mistico assorbimento nella preghiera e quella

efficacia di linea decorativa, che, in opere destinate ad eternare l'immagine di un Papa o di un Re, formano l'originalità e ne costituiscono sopra tutto l'eccellenza.

Autore del recentissimo piccolo ritratto in bronzo di Pio X, che da pochi giorni soltanto è esposto nella mostra particolare del noto e valente fonditore parigino Hébrard e che probabilmente figurerà nella prossima esposizione d'arte internazionale di Venezia, è Hans Stoltenberg Lerche, il multiforme artista norvegese da me presentato, lo scorso mese di giugno, ai cortesi lettori dell'*Emporium*.



HANS ST. LERCHE - RITRATTO DI PIO X (BRONZO).



HANS ST. LERCHE — RITRATTO DI PIO X (BRONZO).

Egli ha già ottenuto un vivissimo e meritato successo, alcuni anni fa, eseguendo, nelle medesime minuscole dimensioni, l'immagine di Leone Decimoterzo. Di questa statuetta, divenuta presto famosa in tutta l'Europa, vi è all'odierna mostra di Milano

una copia che possiede un particolare interesse d'arte e di curiosità, perchè, salvata dal fuoco direbbesi quasi miracolosamente, presentasi ora sotto una bizzarra ma leggiadra patina di un grigio fumoso, tigrata di rossigno.

V. PICA.

## Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Previali, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Previali.

### Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



### Nocera-Umbra

ACQUA  
MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

### Compagnia di Assicurazione di Milano

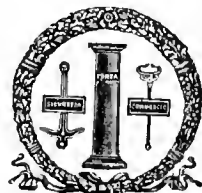
Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 28.614.825



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

### CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.





AUGUSTE RENOIR    SULLA TERRAZZA.



# EMPORIUM

VOL. XXIV

DICEMBRE 1906

N. 144

## ARTISTI CONTEMPORANEI: AUGUSTE RENOIR.\*



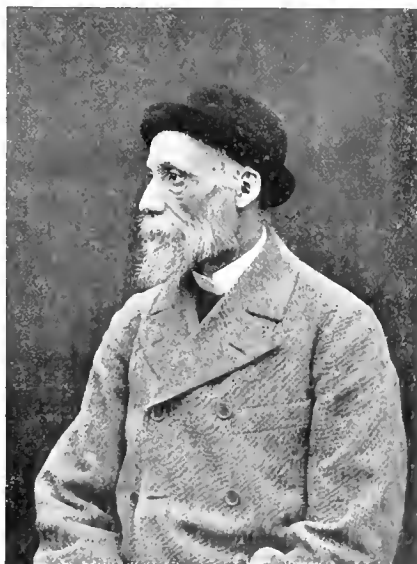
RE grandi tappe di un'evoluzione rinnovatrice, in odio alle grettezze ed ai convenzionalismi accademici meritano, nella così varia e così gloriosa storia della pittura francese del secolo decimonono, di essere prese in particolare considerazione, anche per l'influenza larga e profonda esercitata da esse sull'arte delle altre nazioni. La prima fu rappresentata da Corot, da Rousseau, da Daubigny e dagli altri paesisti di Fontainebleau, la seconda dai tre realisti Courbet, Millet e Daumier, di un'originalità personale così spiccata e così differente l'una dall'altra, e la terza dagli impressionisti.

E' soprattutto, però, quale e quanta sia la genialità dei componenti le due balde schiere che lo precedettero ed in certo modo lo prepararono, a questo terzo piccolo ed ardimentoso gruppo di pittori, che incominciarono le loro prime armi poco dopo il 1860 e che furono battezzati col nome abbastanza inesatto d'*impressionisti*, il quale è rimasto sempre loro, malgrado che quelli di *luministi*, di *libero-cromisti* o d'*istantaneisti* avreb-

bero espresso assai meglio il carattere specifico delle ricerche e delle ambizioni dei loro pennelli, che va dato il merito grande di avere aperta una nuova larga via alla pittura contemporanea, con la luminosità ed il movimento nell'ordine formale e col modernismo nell'ordine sostanziale.

Eglino, facendo *tabula rasa* di tutti i vietati pregiudizi e di tutte le vecchie convenzioni, che sovraneggiano nel campo artistico, proclamarono una verità scientifica, trascurata a torto fin'allora dai pittori, che, cioè, la piena luce scolora i toni e che,

quindi, il colore e la sagoma di un albero e di una casa, dipinti in una camera chiusa, differiscono essenzialmente nella sagoma e nel colore dal medesimo albero dalla medesima casa dipinti all'aria aperta. Eglino, adunque, sforzaronsi di ritrarre sulla tela gli esseri e le cose in mezzo al polviscolo luminoso, facendone risaltare i toni crudi, senza gradazioni, senza sfumature, in mezzo a raggi di sole, pioventi perpendico-



AUGUSTE RENOIR.

\* Rendo pubbliche grazie al Durand-Ruel, il noto negoziante parigino di quadri, che mi ha cortesemente fornite parecchie delle sue fotografie per illustrare questo mio articolo.

lamente dall'alto, raccorciando, sopprimendo quasi le ombre, così come vedesi in alcuni meravigliosi disegni giapponesi. Cercarono infine di rappresentare la natura modificata secondo la stagione, secondo il clima, secondo l'ora della giornata, se-

pingesse tutto in giallo ed un altro tutto in azzurro. Inoltre i loro quadri quasi sempre non erano che abbozzi, avendo egli adottato, per un'imtemperante esagerazione di metodo, il sistema malaugurato di abbandonare la tela qualche ora appena dopo a-



AUGUSTE RENOIR — IN RIVA AL MARE.

condo l'ardore più o meno feroce del sole e le minacce più o meno accentuate della pioggia.

Da principio, in questi loro tentativi arditissimi, a base di esperimenti nei quali riusciva difficile molto serbare l'equilibrio, sovente tentennarono, esagerarono, sbagliarono. Colti da una specie di monomania ottica, pareva loro di scorgere sempre e dovunque una certa data tinta, ciò che faceva sì che uno di-

verla incominciata, sotto pretesto che l'impressione voluta vi fosse già fissata e che a ritoccarla ed a completarla, essa si sarebbe sciupata.

Ma, a poco per volta, tali deficienze e tali esagerazioni andarono scomparendo e la formula impressionista, la quale del resto non è stata applicata in modo rigorosamente identico dai vari componenti del gruppo e risulta di due elementi, che

non sempre fondonsi insieme, cioè la ricerca della maggiore possibile luminosità e della trasparenza atmosferica con le relative rifrazioni e l'espressione movimentata della realtà contemporanea, è riuscita,

e clamorose ilarità dei primi tempi. Ed è da notare che la loro influenza si è esercitata anche sugli avversari, giacchè, pure fieramente combattendoli, si è tenuto sempre più conto delle loro ricerche tecni-



AUGUSTE RENOIR — LA DONNA COL GATTO.

malgrado le più svariate e più accanite forme di ostilità, ad affermarsi sempre più ed ha finito con l'imporsi anche al grande pubblico, il quale, pure non essendo forse ancora completamente conquistato, non osa più oggi avere verso di essa le feroci indignazioni, i freddi disprezzi, le sciocche

che per chiarificare la tavolozza, ottenere una maggior efficacia luminosa ed esprimere la vita in movimento, tanto che il Degas ha potuto con ragione un giorno osservare mordacemente: « Ci si fucila, ma si fruga nelle nostre tasche ».

Coloro che non hanno disarmato mai sono stati

gli ottimati della mediocrazia tradizionalistica, che impera nelle sfere ufficiali dell'arte. Una prova ti-

pittore e collezionista di quadri Gustave Caillebatte, consacrò una delle sue sale alle opere degli



AUGUSTE RENOIR — LA PICCOLA FIORAIA

pica se ne ebbe, qualche anno fa, allorchando il Museo del Lussemburgo, accettando il legato del

impressionisti: appena saputa la notizia, un gruppo di professori della Scuola di belle arti di Parigi

mandarono una fierissima protesta al governo e minacciarono di dare le loro dimissioni, minaccia, che, però, con prudente senso di utilitaria praticità, si guardarono molto bene dal mettere in effetto. Un putiferio assai somigliante ebbesi nel 1900 in Germania, quando il direttore della Galleria Nazionale di Berlino osò comprare, benchè, per non intaccare la dotazione governativa, lo facesse con

maggiore gioia degli occhi dei buongustai, alcuni dei quadri più caratteristici e significativi degli impressionisti, non si peritò di proclamare, con sinorria disdegnosa, che non bisognava arrestarsi neppure per cinque minuti dinanzi ad essi, perchè rappresentavano la vergogna della pittura francese moderna.

Una visione mirabilmente esatta del colore; un



AUGUSTE RENOIR — IL GIOCO DEL VOLANTE

offerte private, un certo numero di tele impressioniste. E l'odio accanito degli accademici per questi ardimentosi e nobili pittori, che sacrificarono ad un ideale d'arte ogni soddisfazione morale e materiale della loro carriera e si rassegnarono a sentirsi qualificare, durante quasi tutta la loro vita, pazzi furiosi, nemici della bellezza, mistificatori volgari, non è forse espresso da Léon Gérôme, il quale, attraversando con alcuni stranieri, a cui faceva da cicerone, la sala mirabile dell'Esposizione mondiale di Parigi del 1900, in cui erano raccolte, per la

reciso disdegno delle convenzioni da secoli adottate per rendere tale o tal altro effetto di luce; una perseverante ed ansiosa ricerca dell'aria aperta, del tono reale, della vita in movimento; il sistema delle macchie di colori puri, dei vibranti riflessi luminosi, delle ombre fatte coi colori complementari e non più col bitume; una cura assidua di ottenere l'insieme con la maggiore semplicità possibile; l'ispirazione chiesta sempre alla vita che si svolge tutti i giorni sotto i nostri occhi; la sostituzione della bellezza caratteristica dell'espres-

sione alla bellezza classica delle forme; ecco i caratteri principali dalla pittura, iniziata da quel gruppo di artisti indipendenti e ribelli ai dommi accademici, a cui fu dato più o meno imprecisamente il nome d'impressionisti e che, dopo avere suscitato

che un terzo periodo di reazione, col ritorno in onore della colorazione bituminosa nella tecnica e del simbolismo nella concezione, riesce alfine possibile considerare così l'insieme del movimento impressionista come l'opera dei singoli campioni



AUGUSTE RENOIR — DUE GIOVANI SIGNORE IN GIARDINO.

così accanite ostilità, dovevano ottenere vittorie oltremodo lusinghiere nel campo dell'arte ed esercitare un'influenza tanto larga e proficua in Francia ed all'estero.

Adesso che i clamori pugnaci pro e contro di essi sono calmati e che ad un primo periodo di incomprendiva denegazione quasi generale è seguito un secondo periodo di vittoria trionfale e poi an-

con imparziale serenità tanto nei pregi quanto nei difetti.

Io ho più volte espresso il desiderio privatamente e pubblicamente che il comitato direttivo delle biennali mostre veneziane aggiungesse ai tanti meriti che già possiede verso la coltura artistica del pubblico italiano quello di organizzare un'esposizione complessiva degli impressionisti francesi,





AUGUSTE RENOIR - LA COLAZIONE DEI CANOTTIERI.



come già si è fatto nelle principali capitali d'Europa, essendo ben convinto che essa riuscirebbe di grande attrattiva e sarebbe in ogni modo molto istruttiva, dappoichè evidente appare oggidì

importanti, delle più rinnovatrici e delle più salutari all'arte moderna. Purtroppo difficoltà materiali o precedenti impegni non hanno finora permesso l'attuazione del mio desiderio, mentre i quadri del Monet,



AUGUSTE RENOIR — AL PIANO (ORTL).

a chiunque non abbia la mente ottenebrata da inguaribili pregiudizi estetici, che, malgrado gli errori e le intemperanze inevitabili in ogni rivoluzione, sia sociale sia artistica, l'evoluzione fatta fare da essi alla pittura negli ultimi quarant'anni è stata, come ho già detto innanzi, una delle più

del Pissarro, del Renoir, del Sisley e del Raffaelli esposti a Venezia nel 1897, nel 1903 e nel 1905 e che, se mal non ricordo, sono gli unici venuti finora in Italia, per quanto pregevoli, non erano però di quella significativa eccellenza, indispensabile, non meno di un certo svariato complesso di opere, a fare



AUGUSTE RENOIR — NIL PALCHITTO.



AUGUSTE RENOIR — PINSH ROSA.



AUGUSTE RENOIR - BALLERINA.



AUGUSTE RENOIR — LA FAMIGLIA DELL'ARTISTA.

bene comprendere al nostro pubblico l'importanza degli impressionisti e delle riforme, con tanto ardimento e con tanto buon risultato, da essi propugnate e più o meno completamente ed accortamente

più tardare a presentare ai miei lettori, accontentandomi del semplice e abbastanza manchevole aiuto della foto-incisione, almeno i sopravvivenenti di esso, incominciando da Auguste Renoir.



AUGUSTE RENOIR -- IL PRIMO PASSO.

attuate.

Benchè mi manchi l'occasione di una pubblica mostra di largo interesse per delineare e definire, mercè l'appoggio delle opere esposte, la personalità artistica dei diversi componenti del pugnace gruppo novatore di pittori francesi, io non voglio

Auguste Renoir, di cui, per la schietta modestia che lo caratterizza, sappiamo soltanto che è nato a Limoges il 25 febbraio del 1841, che ha, con fervida passione, consacrato tutta la sua esistenza



AUGUSTE RENOIR - IL BALLO IN CAMPAGNA.



AUGUSTE RENOIR - IL BALLO IN CITTÀ.



alla pittura e che di proposito deliberato si è tenuto lontano dalle esposizioni ufficiali, avrebbe dovuto, sia per la geniale sua versatilità, sia per lo spontaneo senso di poetica grazia, che emana da tante delle sue tele, richiamare, più di ogni altro dei componenti del gruppo impressionista, l'attenzione dei critici e degli intenditori d'arte su di sè e sull'abbondante ed originalissima opera sua. Se ciò non

più o meno lungo, ad una sola località, nè la sdegnosa e mordace misantropia di Edgar Degas, atta per la medesima sua rigidità a suscitare la curiosità del pubblico, nè l'abitudine di Jean-François Raffaelli di frequentare i cenacoli letterari di avanguardia e di scrivere, con stile facile ed elegante, sempre che gliene se ne presenta il destro, un manifesto, una prefazione od un'epistola ai giornali in sostegno



AUGUSTE RENOIR — IL PITTORE MONET CHE DIPINGE NEL SUO GIARDINO.

è avvenuto e se anzi, fino a qualche anno fa, è stato meno discusso degli altri in male od in bene, se è rimasto ingiustamente per parecchio tempo nell'ombra, io credo che ciò sia dipeso dal non possedere egli nè lo spirito instancabilmente combattivo di Édouard Manet, nè la pertinace e paziente costanza di Claude Monet nel limitare la sfera dei novatori propri esperimenti tecnici quasi esclusivamente allo studio della luce e della trasparenza atmosferica nel paesaggio, con spiccata preferenza a chiedere l'ispirazione, durante un periodo di tempo

del proprio indirizzo artistico.

Come che sia, l'ora della giustizia è suonata anche per lui, giacchè quasi tutti, con maggiori o minori riserve, riconosciamo che gli Huysmans, i Dnret ed i Geffroy avevano ragione di proclamarlo, nei giorni ora lontani delle diniezioni dispettose ed ostinate, uno dei rappresentanti più caratteristici, più individuali ed anche più profondamente nazionali della pittura francese di quest'ultimo cinquantennio. In quanto a diventare popolare nel senso più ampio della parola, io credo che il Renoir non









AUGUSTE RENOIR    IL BALLO NEL    MOULIN DE LA GALETTE ».

lo diventerà mai, come mai lo diventeranno gli altri impressionisti, perchè il loro modernismo è, nello stesso modo che in letteratura quello dei fratelli Goncourt, d'indole aristocratica, mentre invece

Le versatilità, come ho già detto di sopra, si presenta di prim'acchito come uno dei caratteri essen-



AUGUSTE RENOIR — RITRATTI DELLA PITTRICE BERTHE MORISOT E DI SUA FIGLIA.

il realismo pittorico di Courbet e di Millet ed il naturalismo letterario di Zola sono evidentemente d'indole democratica ed atti quindi ad essere compresi e gustati dal gran pubblico, superato che questo abbia quei pregiudizi tradizionalistici, i quali per qualche tempo lo tennero lontano ed in sospetto.

ziali d'Auguste Renoir a chi consideri il complesso dell'opera sua ed essa si manifesta non soltanto nella scelta dei soggetti dei suoi quadri, che, pure tenendosi alieno decisamente dall'astrazione delle allegorie e dei simboli, passa un po' per tutti i generi, dalle vaste scene della turbinosa vita o-

dierna delle grandi città alle scene dell'intima esistenza domestica, dai paesaggi alle marine, dagli studi di nudo agli studi di fiori, ma anche nella tecnica, la quale, pure fondandosi sempre su certi processi novatori, passa dalle levigature della spatola sostituita al pennello del *Gruppo delle bagnanti*

Questo continuo trascorrere da un motivo ad un altro e da una fattura ad un'altra, se può riuscire imbarazzante e fastidioso pei critici pigri e metodici, che amano rinchiudere gli artisti in un dato genere, in una data tendenza ed in una data tecnica, come negli scomparti di un ideale casellario



AUGUSTE RENOIR — LA TAZZA DI THÉ.

della pinacoteca privata del pittore Blanche, alla divisione dei toni del *Ballo nel « Moulin de la Galette »*, dal Caillebotte donato al Museo del Lussemburgo, dal puntinismo del ritratto di Alfred Sisley all'opposizione cruda e senza trapassi di tinte vive da tappezzeria orientale di *Al piano* d'altri quadri di data recente.

classificatore, dimostra nel Renoir un'indole pittorica non facile ad accontentarsi, un'irrequieta e ricercatrice sensibilità di pupilla ed uno spirito in assiduo fermento creativo, che gli darebbero bene il diritto di ripetere per proprio conto la tipica frase del Manet: « Ogni volta che incomincio un quadro, io mi butto in acqua per imparare a nuotare ».

L'aspetto, però, sotto cui il Renoir ci si presenta più originale e più caratteristico, pure riattaccandosi, malgrado qualche influenza giapponese nei particolari, alla tradizione di gioconda eleganza degli squisiti maestri della tavolozza del Settecento francese, è quella di dipintore della donna nuda o vestita. Magnificatore deliziosamente poetico, non meno ma in modo assai diverso dei francesi Watteau e

di una bellezza severa e procace, come da quelli di Edgar Degas, portanti le stimmate deturpatrici del vestito moderno e presentanti le flacidezze, le rugosità, gli stiramenti e gli arrossamenti o gli scolorimenti prodotti dalle malattie e dalla vita antigiienica della città, o da quelli di Anders Zorn di rusticana soda grossolanità; Auguste Renoir, infatti, contempla la donna con occhio ottimista d'inn-



AUGUSTE RENOIR — LA SENNA AD ARGENTEUIL.

Fragonard e del giapponese Utamaro, della giovinezza, della grazia e della beltà femminile, egli ha creato, mercé un'armoniosa e sapiente gamma di colori ed un disegno non sempre corretto ma quasi sempre di non comune efficacia rappresentativa, un tipo di donna irresistibilmente ammaliante nella formosa freschezza giovanile delle carni morbide e rosee e nell'ingenuità un po' selvaggia del riso, che le brilla negli occhi limpidi e teneri e sulle labbra porporine, promettitrici di baci.

Siamo ben lungi così dai nudi di Élicien Rops,

morato e la raffigura con pennelli lusinghevolmente carezzevoli, che attribuiscono alla bellezza di lei qualche cosa d'irreale, sempre che egli la dipinga nella sua nudità nativamente voluttuosa, la quale fa ripensare, come con molta giustezza osserva il Mauctair, alla descrizione mirabilmente suggestiva che di una figura muliebre fa, nel delizioso suo poemuccio in prosa *Il fenomeno futuro*, Stéphane Mallarmé, amico affettuoso del nostro pittore. Ascoltatene un brano e guardate poi la vaghiissima bagnante, che trovasi riprodotta nella tavola

fuori testo, che accompagna questo mio articolo, e non potrete non rilevare anche voi la stretta affinità fra la creazione del poeta e quella del pittore. « Io vi porto, viva (preservata attraverso gli anni dalla scienza sovrana) una donna d'altri tempi. Certa follia, semplice ed originale, un'estasi d'oro, un non so che! da lei nomata capigliatura, piegasi, con la grazia delle stoffe, intorno ad un viso illuminato dalla nudità sanguigna delle sue labbra.

molto bene lo speciale carattere. Nelle tele *Il palco*, che è forse il suo capolavoro e che appariva come la gemma più fulgida della sceltissima collezione di pitture impressioniste esposte nella mostra mondiale di Parigi del 1900, *La tazza di thé*, *Il giuoco del volante*, *Due giovani signore in giardino*, *Nel palchetto*, *Pensierosa* ed in qualche ritratto, come in quello bellissimo dell'attrice Jeanne Samary ed in quello, aggruppato con tanta veristica naturalezza,



AUGUSTE RENOIR — LA PESCHERIA.

Al posto dei vani abbigliamenti, ella ha un corpo; e gli occhi, simili a gamme preziose, non valgono lo sguardo che vien fuori dalla sua carne gioconda, dai seni eretti, quasi fossero colmi di un latte eterno, con le punte verso il cielo, alle gambe levigate, che serbano il sale del primogenito mare ».

Allorquando però il Renoir dipinge la donna vestita si riavvicina alla realtà, pure serbandone una spiccata predilezione per il consueto suo tipo femminile di un candore sensuale, due parole, queste, il cui accoppiamento alquanto strano ne esprime però

della *Famiglia dell'artista*, egli si afferma raffiguratore difficilmente pareggiabile della donna moderna, specie per la spontaneità delle pose, per l'espressione civettuola o sognatrice dei volti e per la complicata eleganza dei vestiti.

Alcuni altri quadri, come ad esempio *Al piano*, *Sulla terrazza* e *Primo passo*, lo rivelano non meno valente nell'esprimere pittoricamente la gentilezza e la grazia dell'infanzia e sopra tutto dell'adolescenza muliebre.

La prima delle opere testè citate, che fu acqui-

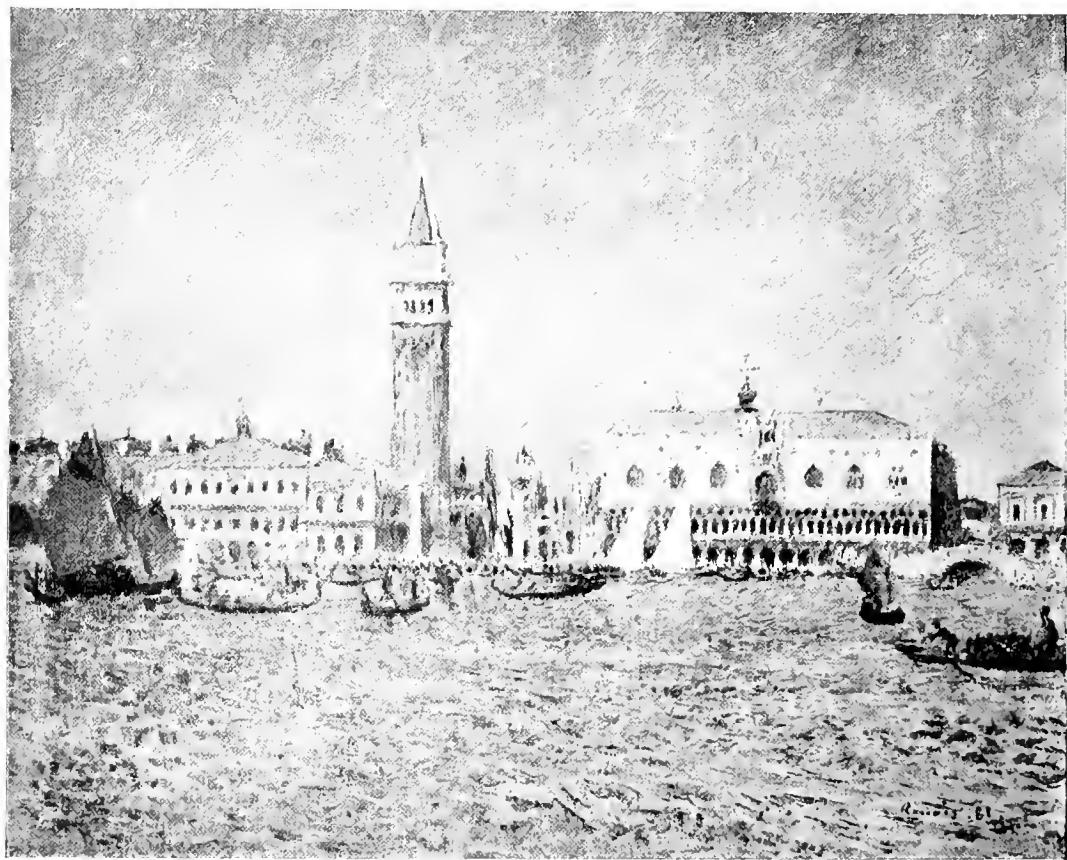


stata nel 1902 pel Museo del Lussemburgo, è notevole altresì quale saggio della più recente sua tecnica. In essa il Renoir ci appare un virtuoso delle dissonanze cromatiche, il quale, disdegnando le sfumature delicate, le gamme tenuemente degradanti e gli accordi in sordina, compiacesi nel riavvicinare le tinte più acri e violenti, spingen-

vittoria estetica di comprensione, eguagliabile in certo modo, in quanto a compiacimento cerebrate, a quello provato dall'artista nella creazione.

\* \* \*

Senza attardarmi in una disamina delle marine e dei paesaggi, nei quali, pure riuscendo molto effi-



AUGUSTE RENOIR — CANAL GRANDE A VENEZIA.

dole talvolta fino all'esacerbazione, col desiderio di creare rapporti di colori affatto inconsueti, fuorchè in qualche stoffa od in qualche tappeto del lontano Oriente, e di riuscire, malgrado tutto, a sapientemente armonizzarle. Siccome è facile l'intendere, sono queste le tele meno facili ad essere dai più apprezzate e gustate, perchè richieggono in chi le contempla un volontario sforzo per emanciparsi da inveterate consuetudini ottiche onde ottenere una

cace nella delicata notazione dei più diversi effetti luminosi, il Renoir non si appalesa molto spiccatamente differente nella visione e nella fattura dai suoi compagni di rinnovazione pittorica Monet, Sisley e Pissarro, e degli studi di fiori, che sono così gustosi per un occhio educato a compiacersi ai sapienti impasti di colori e che riaffermano in maniera evidente le doti garbatamente decorative, le quali appaiono, dove più e dove meno, in quasi

ogni sua tela, io voglio, prima di chiudere quest'articolo, richiamare tutta l'attenzione dei miei lettori sulle due opere sue più importanti e più significative: *La colazione dei canottieri* ed *Il ballo nel « Moulin de la Galette »*.

Con esse, il pittore dei bei nudi femminili, delle amabili scene domestiche, delle sorridenti figure di giovani donne, di adolescenti e di bambini, delle campagne arborate, dei fiumi solcati da canotti e da barche a vela, delle spiagge marine, della laguna veneta, dei fiori variopinti e delle frutta vellutate, assurge ad osservatore acuto e chiaroveggente ed

a rappresentatore preciso, minuzioso ed agilmente brillante della movimentata folla dei giorni nostri, sia sotto i riflessi aurei del sole, sia sotto il ginoco bizzarro delle luci e delle ombre semoventi dei becchi a gas o delle lampade elettriche, e crea due quadri magistrali, degni proprio di essere posti a raffronto, per la rara efficacia evocativa e l'intenso sentimento di modernità, con alcune delle più belle pagine descrittive di Flaubert, dei Goncourt, di Zola e di Daudet.

VITTORIO PICA.



AUGUSTE RENOIR -- FIORI.



FIG. 1 — REMBRANDT: LA LEZIONE D'ANATOMIA — MUSEO DI AMSTERDAM.

(Fot. Hanfstaengl).

## LA PATOLOGIA UMANA NELL'ARTE.



**L** titolo — lo confesso — non è suggestivo, e a molti sembrerà un paradossso. Nè mancheranno critici nasuti, leziosi e zuccherosi, i quali mi grideranno in faccia che non è certo alle sale di ospedale, nè ai gabinetti di chirurgia, nè al tavolo anatomico che l'Arte — ricercatrice di bellezze e di poesia — deve domandare le sue ispirazioni, nè dalla medicina prendere od attendere i suoi motivi.

A cotesti aristarchi del pennello e del colore, io risponderò assai pacatamente (come si conviene a chi è abituato allo studio delle scienze naturali), e suggerirò anzi tutto ai miei avversari — come doccia fredda contro i loro sdegni — di ammirare la meravigliosa tela di quel Rembrandt, che nella *Lezione di anatomia* (fig. 1) dava vita e potenza di passione e fascino di arte sublime ad una scena della fredda

e ripugnante vita degli studiosi di medicina, l'osservazione pratica sul pezzo anatomico.

Poichè io non intendo d'asserire che la patologia umana, con tutta la serie infinita delle sue manifestazioni morbose, debba essere sorgente inesauribile e feconda per le concezioni ideali dell'artista e per le produzioni plastiche o figurative dell'arte, nè io intendo che l'artista deva domandare ispirazioni o cercare soggetti di studio nello stetoscopio del clinico, o nel coltello del chirurgo. Capisco anch'io che le ombre della sera, e le pagliuzze d'oro luccicanti sui prati al sole occiduo, e le voci indefinite palpitanti nell'aria notturna, e la gloria del sole nascente, e gli affetti domestici, e le passioni umane, e le marine, e i paesaggi, e i bambini, e i fiori, e le acque, sono soggetti ben più adatti delle bacinelle d'acqua al sublimato corrosivo e dei

pacchi di cotone sterilizzato, per fare vivere e palpitare quei colori, che giacciono inerti sulla tavolozza dell'artista.

Ma parlando della patologia umana nell'arte, io intendo solo di constatare un fatto, come cioè anche i lati più tristi e più dolorosi della vita umana, così piena di sofferenze fisiche, siano stati, in quasi tutti i tempi, soggetto di studio da parte di artisti precari, e come anche le scene più pietose e ributtanti della medicina abbiano strappato al pennello creatore dell'arte appassionato opere palpitanti di vita, di verità, di sentimento. E poichè il bello è lo splendore del vero, si può dire che anche le più crude verità della patologia umana, rivestite degli splendori dell'arte da una mano sapiente di artefice, hanno contribuito alla creazione del bello, con opere sublimi di pittura o di scultura.

Veggasi a tale proposito la già citata tela *La lezione di anatomia*, una delle più belle opere del Rembrandt, e uno dei capolavori dell'arte mondiale, davanti al quale lo spettatore resta commosso, e quasi direi esterrefatto, per la grandiosità e potenza dell'arte rappresentativa, quantunque il soggetto, tutt'altro che poetico, puzzi di sala di anatomia, e, come tema, sembri destinato a suscitare il ribrezzo piuttosto che una gioia estetica. Ugualmente

dicasi della *Piscina probatica* del Tintoretto (fig. 2), con la visione triste di tante sofferenze umane. Nè dissi a caso che in tutti i tempi l'arte si è molte volte disposta alla patologia umana ed alla medicina. Quel divo Apollo, che conduceva le Muse sulle vette del Parnaso, fra boschetti di mirti e d'olivivi, non ispirava solamente il canto ai poeti, ma, medico divino egli stesso, istillava nel figlio Asclepio quella possente luce d'intelletto, che è l'arte del guarire. Così, risalendo alla epoca di Roma antica, troviamo la bella pittura pompeiana di *Enea ferito* (fig. 3), esistente ora al Museo Nazionale di Napoli, e rappresentante un chirurgo nell'atto di estrarre dalle carni di Enea una scheggia di freccia, mentre la madre Venere spiritualmente assiste il figlio adolorato, e il piccolo Julus gli piange da lato. E per venire a questi nostri ultimissimi giorni mi basti ricordare *Il muratore affetto d'atassia*<sup>1</sup>, pregevolissimo lavoro di Edgar Chahine, esposto nella attuale Esposizione di Milano, rappresentante un malato di tabe dorsale, il quale nell'atteggiamento della persona vacillante, nella posa delle gambe sfuggenti ai movimenti della volontà, nell'incertezza statica di tutto il corpo, incarna con potenza di figura viva, un caso clinico caratteristico di atassia locomotrice.

Vedi l'incisione in *Emporium*, vol. XXII, pag. 97.

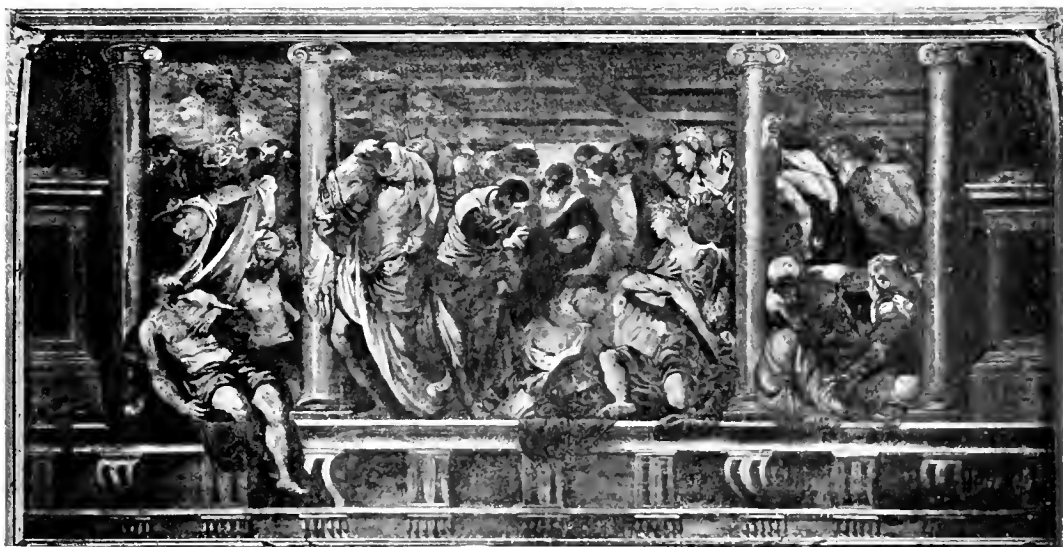


FIG. 2 — TINTORETTO LA PISCINA PROBATICA — VENEZIA, CHIESA DI S. ROCCO.

Si può dire che molti fra i più importanti capitoli della patologia umana abbiano trovato in qualche grande artista un diligente e minuzioso illustratore. Alcune forme cliniche furono così perfettamente ritratte, in tutti i loro più minuti particolari, da po-

d'un artista dell'epoca della decadenza italiana, è la riproduzione fedele d'una deformazione patologica della faccia, ben nota in medicina, e dovuta ad una affezione nervosa nettamente definita dal lato clinico. Lo *spasmo facciale*, come lo si riscontra



FIG. 3 — ENEA FERITO — AFFRESCO POMPEIANO — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

tere servire come *moulages* per lo studio e per la diagnosi differenziale con altre forme morbose. Veggasi a questo proposito il mascherone grottesco (fig. 4) della chiesa di Santa Maria Formosa a Venezia.

Quella orribile faccia, dall'atteggiamento mostruoso e dalla espressione di sarcasmo bestiale, la quale a prima vista si direbbe dovuta alla fantasia bizzarra

nei soggetti isterici, con emiparalisi delle membra, non poteva essere scolpito nel marmo con maggiore esattezza di linee, e con maggiore precisione scientifica. L'autore di quel testone grottesco deve essere stato colpito, nella sua immaginazione di artista, dalla visione d'uno di tali malati, incontrato casualmente sulla sua via, o osservato nelle sale di uno spedale, tanto fedelmente quel faccione di

marmo riproduce le sembianze caratteristiche degli isterici affetti di spasmo facciale. L'illustre Charcot, il sommo maestro per le malattie nervose, in uno dei suoi viaggi a Venezia, fu colpito dalla potenza di precisione di questo bellissimo esemplare dell'arte caricaturistica e realista, e non mancò di ricordarlo nelle sue magistrali lezioni di nevropatologia, davanti al numeroso uditorio della Salpêtrière.



FIG. 4 — MASCHERONE GROTTESCO — VENEZIA. CHIESA DI S. MARIA FORMOSA \_

Non è a meravigliarsi se anche qualche sommo artista è ricorso alle melanconie della medicina per i soggetti delle sue tele. Tutto ciò che è umano, è suscettibile di assumere forma artistica, e può essere ingentilito ed aggraziato dal soffio dell'arte, subendo quella metamorfosi, che va dal ribrezzo della realtà triste alla gioia estetica provocata dalla bellezza artistica. Nella vita reale vi può essere scena più schifosa di quella d'una donna intenta ad ammazzare i pidocchi sull'altrui capo? Eppure, animato dalla viva e fresca arte del Murillo, quanto non è grazioso il quadro *Una donna alla ricerca dei pidocchi sul suo fanciullo* (fig. 5), con quella figura di nonna tutta intenta alla caccia del pa-



FIG. 5 — MURILLO: IL PIDOCCHIOSO — MONACO, PINACOTECA.

rassita nella folta e scarmigliata capellatura del fanciullo, mentre questi giuoca tranquillo e indifferente con un giovane cane?



FIG. 6 — MURILLO. MENDICANTE — PARIGI, LOUVRE.

Pare quasi che il godimento intellettuale provalo davanti ad una sublime creazione dell'arte, dove la verità più cruda e ributtante sia disposta alle seduzioni e ai lenocinii d'un'arte perfetta, vinca quel naturale senso di ripugnanza che la realtà desta nell'animo di chi ammira quella stessa scena non sulla tela, ma nella vita reale. Davanti al quadro del Ghirlandaio *Ritratto di vecchio con fanciullo* (fig. 7),

Il che vuole dire che sull'animo umano, più che la fredda visione del cervello, che osserva, giudica e controlla, può il caldo sentimento del bello, che ammira, si appassiona, si entusiasma. Il che vuole dire che in ogni animo umano una piccola semente



FIG. 7 — GHIRLANDAIO: RITRATTO DI VECCHIO CON FANCIULLO — PARIGI, LOUVRE.

il ribrezzo, che metterebbe nell'animo la vista di quel sozzo naso malato di *acn. ipertrofica*, così spugnoso, sgretolato, marcioso, poltaceo, è annientato e vinto dalla bellezza generale della tela, e lo spettatore resta ammirato davanti all'opera del grande maestro, quasi senza accorgersi di quella ripugnante deformità fisica, e senza menomamente provare quello schifo, che proverebbe davanti ad una persona viva dal naso voluminoso, marcioso e sgretolato.

d'artista giace nascosta, inavvertita, sepolta sotto stratificazioni di altre idee, di altri sentimenti, di nozioni severe, di bisogni intellettuali, piccola semente, che d'un tratto fiorisce e giganteggia, risvegliata dal tocco magico di un pennello sapiente, così che tutte le altre facoltà dello spirito ne rimangono pervase, e ogni altra sensazione ne resta annientata. In tali istanti il sentimento dell'arte e la gioia estetica signoreggiano lo spirito, e il freddo discernimento delle cose tace, come tacciono le or-





7.



FIG. 8, 9 E 10 -- J. CALLOT : DALLA RACCOLIA « I PIUOCCHI ».



FIG. 11 — DOMENICHINO, IL RANCIULLO EPILETTICO NEL QUADRO «IL MIRACOLO DI S. NILO» — ABBAZIA DI GROTTAFERRATA.



FIG. 12 — UN'OSSESSIONATA ALL'INIZIO DELLA CRISI.  
FRAMMENTO D'UN AFFRESCO DI ANDREA DEL SARTO.  
FIRINZE, CHIOSTRO DELL'ANNUNZIATA.



FIG. 13 — RAFFAELLO: DISEGNO DEL GIOVANE OSSESSIONATO  
NEL QUADRO «LA TRASFIGURAZIONE 2».  
MILANO, BIBLIOTECA AMBROSIANA.

dinarie sensazioni della vita. Pare che l'anima entusiasmata dal soffio dell'arte vegga e giudichi attraverso le lenti del godimento intellettuale, e che anche dinanzi a scene solitamente ripugnanti, il ribrezzo si attenui, e lo schifo cessi, e la nausea scompaia. E noi ammiriamo taciti il naso malato

Ugualmente noi sorridiamo di un sorriso, che direi ingenuo, davanti al *Piccolo mendicante* del Murillo, che tranquillamente si spidocchia in un raggio biondo di sole, e troviamo che la scena è piena di grazia, e non già ributtante di verismo, e proviamo un entusiasmo artistico davanti alla



FIG. 14 — TADDEO GADDI O ANDREA DA MILANO: MALATI IMPLORANTI S. DOMENICO. FIRENZE. CAPPELLA DEGLI SPAGNOLI.

nella tela del Ghirlandaio, e quasi siamo tratti a pensare che esso doni potenza di verità alla scena per il contrasto tra l'immondo organo malato del vecchio, e il roseo e fiorente volto del fanciullo. E nella deformità dell'uno troviamo il risalto per la fiorente freschezza dell'altro, e nella bella tela vediamo un brandello di vita vera, un lembo di realtà, una scena di verismo, che non nausea, ma seduce e convince.

figura di quel monello, tutto intento alla caccia riservata entro alle macchie della sua camicia (fig. 6).

Chi non ricorda le scene di pitoccheria ed i pitocchi del Callot? Le vesti a brandelli, i cappelli sdrusciti, i mantelli laceri, le scarpe sfornate, tutto quell'ammasso di cenci e di cose logore, tutto quell'insieme di miseria e di sporcizia non fauno ribrezzo, nè schifo, ma destano l'ammirazione per la potenza suggestiva della linea, che scolpisce e anima.

E davanti al mendicante cencioso, o al zoppo coperto di cenci, o al malato pezzente (fig. 8, 9, 10), lo spettatore s'indugia con lo sguardo, quasi per imprimere bene nella memoria quelle macchiette vere della vita vera; così sapientemente rese sim-

delli delle vesti — per coglierne i segni più minuti e le note più sfuggevoli, quasi compiacendosi nella ricerca di ogni motivo, ben più che non si compiacerebbe alla vista d'una bella figura di donna tutta vestita a nuovo, di merletti e di trine, sul taglio



FIG. 15 — S. IGNAZIO LIBERA UN INDEMONIATO — GENOVA, CHIESA DI S. AMBROGIO.

patiche, nella loro laidezza, da pochi tocchi magistrali di penna, così caratteristiche, così parlanti. Pare che davanti a quelle miniature dell'umanità pezzente lo spettatore senta il bisogno d'intrattenersi nello studio dei più minuti particolari, — le pieghe del mantello, l'arruffio della barba, i bran-

dell'ultimo figurino di moda.

Tutto ciò che è vita, tutto ciò che è umano, tutto ciò che è vero, ha il suo lato — per quanto impercettibile — estetico. La realtà è l'anima delle cose, e ogni opera che è animata da un soffio di vita, e che della vita coglie un attimo, una forma,

un gesto, una istantanea, può essere fonte di godimento intellettuale, quando la squisitezza dell'arte abbia in certo qual modo sfrondata quella parte troppo realista, che è la parte brutta della stessa realtà.

Nella cenciosità sozza di un mendicante, negli

Per tali ragioni anche le scene tristi e veramente dolorose della patologia umana poterono essere fonte di concezioni e di produzioni artistiche. Alcuni maestri dell'arte seppero cogliere, con precisione di naturalisti, il momento più caratteristico



FIG. 16 — MURILLO: SANTA ELISABETTA CHE CURA I TIGNOSI — MADRID, ACCADEMIA S. FERDINANDO.

atteggiamenti di un malato, nella fisionomia di un demente, vi è sempre qualche cosa di indefinito e di indefinibile — una linea anatomica, una luce dello sguardo, la contrazione di un muscolo, un atteggiamento delle labbra, un segno, un gesto, una ruga, che può prestarsi alla ideazione, e consecutivamente alla creazione di un'opera d'arte.

dei loro soggetti, circonfondendoli di tutte quelle studiate particolarità, che danno potenza di realtà alla scena dipinta, e insieme dinotano un così squisito spirito di osservazione che non può essere derivazione che delle intelligenze superiori.

Non è però a credere che in tutte le tele, nelle quali sono stati trattati soggetti dell'arte medica,



FIG. 17 -- VELASQUEZ: L'IDIOTA — VIENNA, MUSEO.

si sia osservata una tale scrupolosa rappresentazione del vero. Anche qualche sommo maestro dell'arte peccò d'inverosimiglianza, quando volle ritrarre qualche *caso clinico*, lavorando di maniera, e affidandosi più alla fantasia che alla osservazione diretta. Ne è tipico esempio il *fanciullo epilettico* di Raffaello in quel quadro della *Trasfigurazione*, che fu detto il testamento artistico del grande cinquecentista. Il fanciullo (fig. 13) non presenta alcuno di quei caratteri propri dell'individuo, che è in preda ad un accesso di epilessia o di isterismo. L'atteggiamento convulsivo delle membra è fantastico, la posizione delle gambe non è quella della crisi convulsiva, la bocca spalancata contraddice allo stato generale di spasmo, così che un medico non potrebbe in niun modo stabilire a quale forma convulsiva appartenga lo stato del fanciullo raffaellesco.

Quale differenza col fanciullo in preda ad un attacco isterico, del Domenichino, nel *Miracolo di S. Nilo!* (fig. 11). La contrazione ad arco del corpo — l'*opistotono* dei medici — la posizione rigida delle gambe, la deviazione spasmodica del capo, sono talmente tipiche dal lato clinico, che bisogna di necessità ammettere che il Domenichino abbia presa dal vero la figura del piccolo paziente. Ugual-

mente Andrea del Sarto, nel chiostro dell'Annunziata a Firenze, dipinse, con mirabile precisione di naturalista, una donna all'inizio d'una crisi isterica (fig. 12). L'atteggiamento della persona è così perfettamente scolpito nella sua fisionomia clinica, che un occhio pratico può fare immediatamente la diagnosi del male, escludendo subito lo svenimento, e riconoscendo in quella figura una malata nel periodo epiletticoide del grande attacco isterico. E nella tela di Taddeo Gaddi, o di Andrea da Milano, con quanta precisione scientifica non è ritratta la fanciulla in preda a sonno letargico! (fig. 14).

\* \* \*

Chi percorre le gallerie d'arte, italiane ed estere, si trova frequentemente davanti ad opere di soggetto medico, dovute al pennello di qualche grande maestro. Pare anzi che qualche sommo pittore si sia sentito portato ad illustrare, con speciale predilezione, alcuni soggetti della patologia umana.

Così Rubens, in due quadri sullo stesso soggetto, *Sant'Ignazio che libera un indemoniato*, esistente

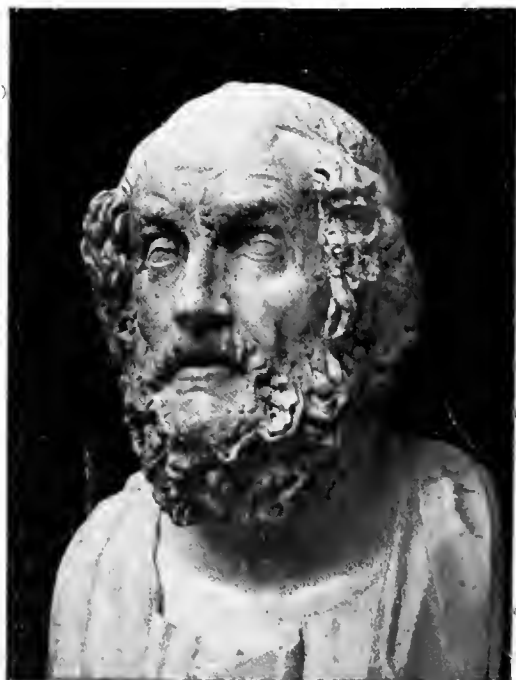


FIG. 18 -- OMERO CIECO — BUSTO IN MARMO. NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.



FIG. 19 — THEOTOCOPULI DOMENICO, DETTO IL GRECO: LA GUARIGIONE D'UN CIECO — PINACOTECA DI PARMA

l'uno nella chiesa di Sant' Ambrogio a Genova (fig. 15), e l'altro nel Museo di Vienna, ritrae con finezza di particolari e naturalezza di pose, alcuni individui in preda ad accessi istero epilettici, i quali, se non riproducono esattamente l'attacco convulsivo

tipico, pure attestano lo studio dal vero, del caso clinico.

Velasquez si diletto ripetutamente a fissare sulla tela quelle deformità umane, che in medicina costituiscono il capitolo della *teratologia*, e che i pro-

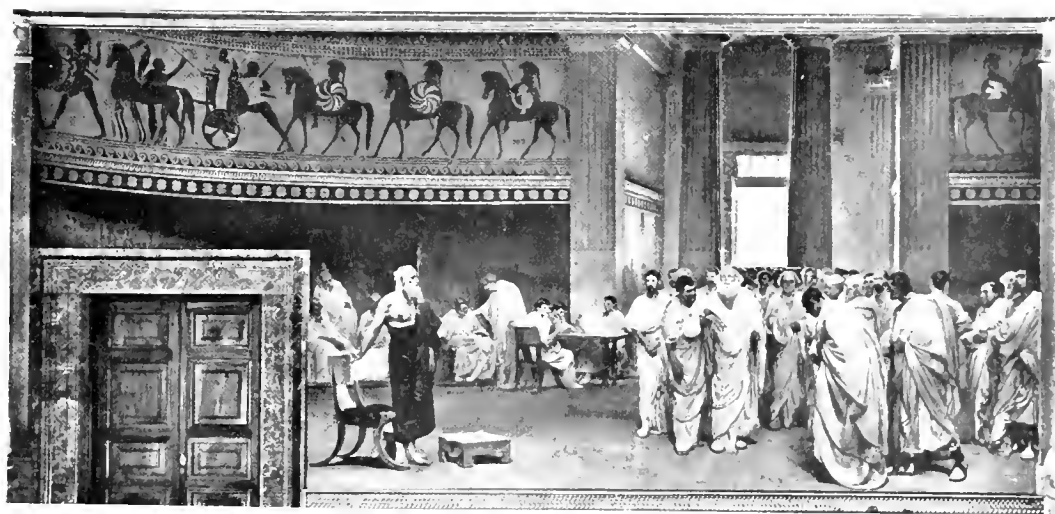


FIG. 20 — MACCARI APPIO CLAUDIO CIECO È CONDOTTO NELLA CURIA — ROMA, PALAZZO DEL SENATO.



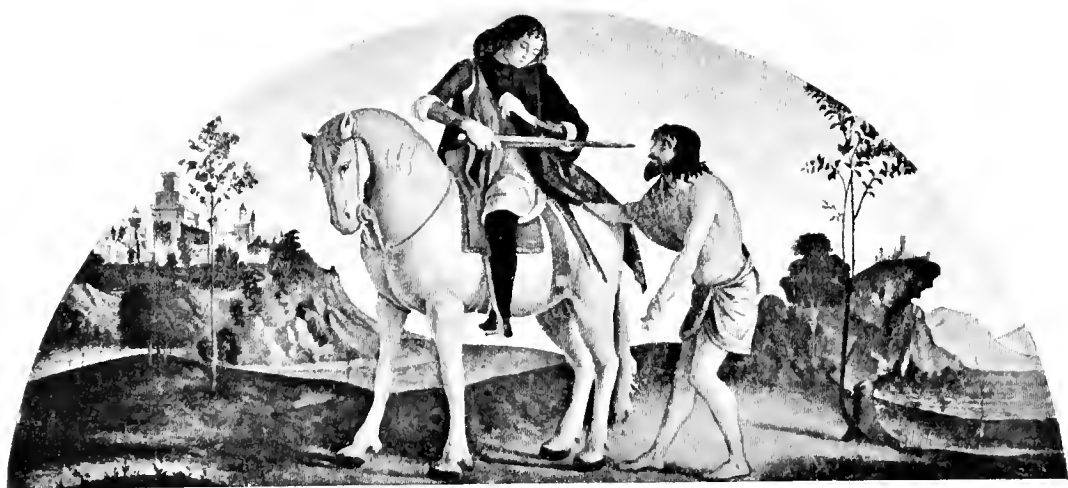


FIG. 21 — PIETRO DEL DONZELLO: LA CARIÀ DI S. MARTINO — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.



FIG. 22 — RUBENS: LA CARIÀ DI S. MARTINO — CASTELLO DI WINDSOR.

fani chiamano *scherzi di natura*, come se la natura avesse voglia di scherzare. Voglio alludere ai nani, che il Velasquez riprodusse in sei tele meravigliose dal lato della bellezza artistica e della verità scientifica, e fra le quali va celebre quella del nano Sebastiano de Morra, nel Museo di Madrid <sup>1</sup>, nella quale è ritratto il prototipo dei così detti nani obesi a testa grossa, per acondroplasia, cioè per disturbo di ossificazione delle cartilagini. Pare che il Velasquez abbia avuto una simpatia e una pietà speciale per i diseredati dalla natura, e che sulle fisionomie degli esseri anormali abbia fatto studi facciali, come starebbe a dimostrarlo il *Fanciullo idiota* del Museo di Vienna, nel quale le asimmetrie facciali, le prominenze dei zigomi, le malformazioni dentarie costituiscono l'impronta caratteristica della degenerazione e della povertà mentale (fig. 17).

Murillo invece pare avesse una predilezione speciale per i martiri del parassitismo. Nella sua tela *Santa Elisabetta curante i tignosi*, egli fotografava le teste qua e là spelacchiate dei fanciulli affetti da tigna tonsurante, e nel quadro *Una donna che cerca i pidocchi sulla testa del fanciullo*, e nell'altro qua-



FIG. 23 — BONIFACIO VERONESE: LAZZARO IL MENDICO — PARTICOLARE DEL QUADRO — LA PARABOLA DEL RICCO E L'PULE — VENEZIA, R. ACCADEMIA.

<sup>1</sup> Vedi l'incisione in *Emporium*, vol. X, p. 176.



FIG. 24 — SCUOLA TOSCANA DEL XV SECOLO — UN SANTO CHE FA L'ELLMOSINA — FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI.

dro del *Piccolo mendicante*, ritrae con potenza meravigliosa di verità due fanciulli tormentati l'uno dal *pediculus capitis*, e l'altro dal *pediculus vestimentorum* (fig. 16, 5, 6).

La cecità fu ispiratrice di parecchie opere d'arte,

ferrare un raggio del giorno, si ammirano due tele, che hanno per soggetto scene di ciechi. Il quadro dello Schidone *La carità cristiana* è assai inferiore, per potenza di verità e per magistero d'arte, alla tela di Pietro Breughel il Vecchio *La parabola dei*



FIG. 25 BEATO ANGELICO: L'ELIMOSINA AGLI STORPI — ROMA, AFFRESCO NEL VATICANO

forse per quel sentimento di pietà che a tutti ispira l'infelice che è privato di godere della più bella cosa creata, il raggio di sole. Nel solo Museo di Napoli, oltre il meraviglioso busto in marmo *Omero cieco* (fig. 18), nel quale è mirabilmente rappresentato lo sforzo dell'occhio morto alla luce, quando con l'elevare delle sopracciglia tenta di af-

*ficchi*<sup>1</sup>, che è giudicata la più pregevole opera d'arte consacrata alla rappresentazione della cecità. Essa fu ispirata alle parole del Vangelo: « Se un cieco conduce un cieco, entrambi cadranno nella fossa ». Anche nella Pinacoteca di Parma esiste una tela sulla *Guarigione di un cieco* (fig. 19), opera

<sup>1</sup> Vedi l'incisione in *Emporium*, vol. XII, p. 278.

di un condiscipolo di Tiziano, Theotocopuli Domenico, greco di origine. Bellissimo è l'incedere incerto di Appio Claudio cieco nella tela del Macari (fig. 20).

Ma nessuna malattia fu così largamente trattata nelle tele dai pittori di tutti i secoli, quanto la lepra, la malattia biblica per eccellenza, che fece tanta strage all'epoca delle crociate, e che ebbe in

leria degli Uffizi a Firenze si ammira la tela d'un autore ignoto appartenente alla scuola toscana del XV secolo, *Un santo che fa la elemosina agli storpi* (fig. 24), nella quale il labbro grosso, rosso e cadente di un mendico, e la mutilazione delle gambe di un altro, con un piede raccorciato per il distacco delle dita, dimostrano nettamente l'intenzione dell'autore di dipingere alcuni malati di lepra. Anche

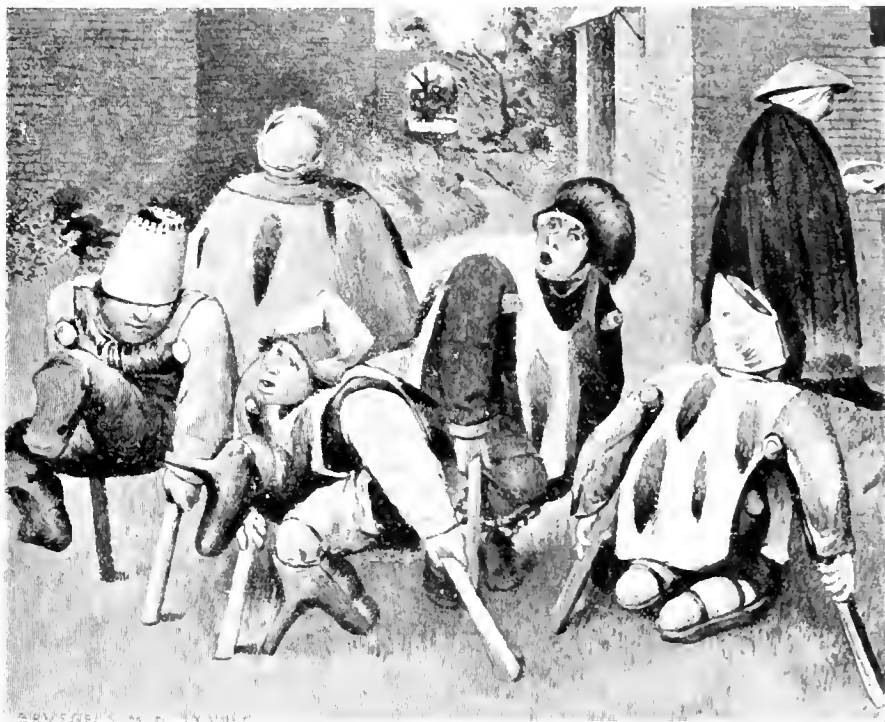


FIG. 20 — BREUGHEL: GLI STORPI -- PARIGI, LOUVRE.

San Lazzaro il suo patrono. Le ulcerazioni, le pustole, le piaghe, i bubboni dei leprosi furono soggetto di studio da parte degli artisti antichi. Lazzaro, che, coperto di piaghe marciose, domanda in regalo le briciole di pane cadute dalla mensa del ricco epulone, mentre i cani leccano all'infelice leproso le carni ulcerate, si è sempre prestato a colpire la fantasia degli artisti, con il suo verismo raccapricciante (fig. 23). Hans Bourgmair, che visse verso la fine del quattrocento, illustrò con parecchie stampe in legno cotesta sozza malattia. Nella Gal-

leria degli Uffizi a Firenze si ammira la tela d'un autore ignoto appartenente alla scuola toscana del XV secolo, *Un santo che fa la elemosina agli storpi* (fig. 24), nella quale il labbro grosso, rosso e cadente di un mendico, e la mutilazione delle gambe di un altro, con un piede raccorciato per il distacco delle dita, dimostrano nettamente l'intenzione dell'autore di dipingere alcuni malati di lepra. Anche



FIG. 27 -- RAFFAELLO: LA PESTE — DISEGNO.



FIG. 28 MICCO SPADARA: LA PIAZZA MERCATELLO A NAPOLI DURANTE LA PESTE DEL 1656.  
NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.







ziale. Caratteristiche sono due tele del Beato Angelico e del Breughel per la tipica riproduzione di storpiature (fig. 25, 26).

Anche la peste, quale malattia diffusissima nelle epoche passate, fu soggetto di pregievolissime opere d'arte, e le scene raccapriccianti della peste nelle

tipo del leproso, così in San Rocco vedevano il tipo dell'appestato, e San Rocco, che mostra quel gavoccio dell'inguine, che il Manzoni definiva *un sozzo bubbone di un livido pavonazzo*, fu soggetto di statue e di tele. Mi basti citare fra queste ultime il quadro del Dandini e quello di Francesco Carotto,



FIG. 30 — G. ZUMBO: ALTORILIEVO IN CLERA RAPPRESENTANTE UNA PESTILENZA  
FIRENZE, MUSEO NAZIONALE.

(Fot. Brogi).

vie e nelle piazze, furono riprodotte in moltissimi lavori di grandi maestri, a cominciare dal divino Raffaele col suo disegno sulla peste (fig. 27), per finire con i due quadri sulla *Peste a Napoli* (fig. 28) di Micco Spadara, e con altre opere di Zumbo (fig. 30), Puget, Gérard, De Troy, Mignard, Pousin, opere che si trovano al Louvre, a Firenze e a Marsiglia. Come i pittori vedevano in Lazzaro il

che fra i sauti della sua tela esistente nella chiesa di San Fermo a Verona, colloca, quasi nel mezzo, l'inferno San Rocco, che con la persona china e la destra in vicinanza dell'inguine, mostra il bubbone pestilenziale (fig. 31, 32).

Fra le figure di malati d'una determinata malattia è meraviglioso lo storpio di Raffaello, nel disegno fatto dal sommo maestro per gli arazzi de-

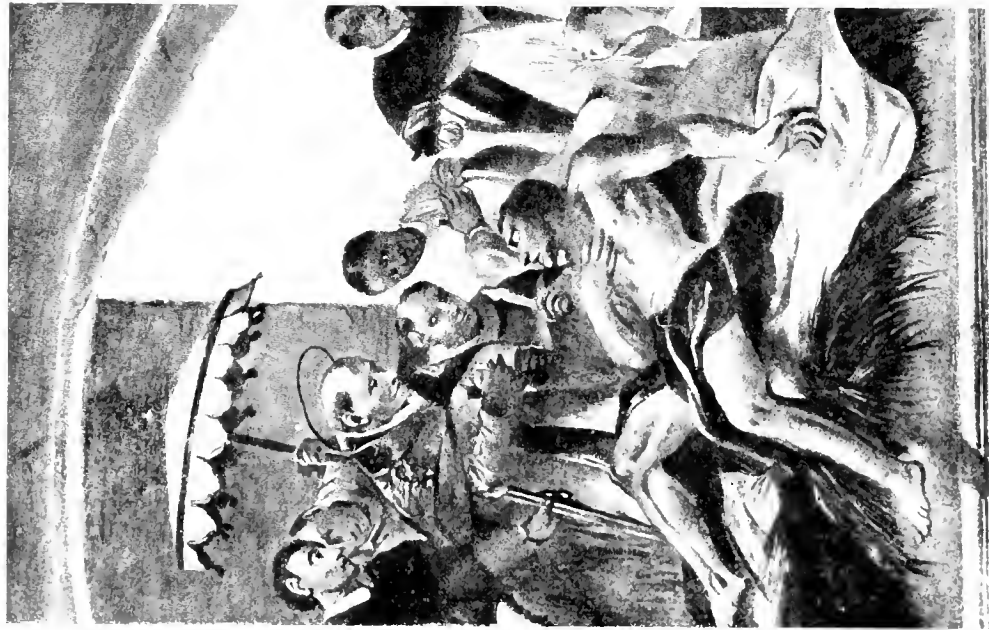


FIG. 31 — F. DANDINI: SANT'ANTONIO SOMMINISTRA IL VITICO AGLI APPETITATI — FIRENZE, CHIOSTRO DI S. MARCO



FIG. 32 — FRANCESCO CAROTIO: LA VERGINE COL BAMBINO  
E S. ROCCO — VERONA, CHIESA DI S. FERMO.



FIG. 33 — IL SALASSO — MINIATURA DEL BREVIARIO GRIMANI — VENEZIA, MARCIANA.

stinati alla cappella Sistina. Un simile aborto di natura, con quella testa deforme per rachitismo e con quel naso a sella, non può essere stato studiato che dal vero, e pare uno di quei mostri umani, che una volta si vedevano accovacciati presso la porta

delle chiese, con la mano stesa verso i fedeli, in attesa d'un soldo. Sono pure meravigliose le figure degli scrofolosi nel quadro di Orlers, nella Pinacoteca di Torino (fig. 29).



FIG. 34 — DAVID TENIERS: DUE VECCHI — VENEZIA, SEMINARIO.

\* \*

Anche da questa rapidissima corsa a traverso le opere d'arte, chiaramente si vede come la medicina, con la visione di tormenti e tormentati, abbia dato

riscontro — dal lato storico — in una miniatura del Breviario Grimani, dove con simpatica arte ingenna, è ritratto un medico nell'atto di pungere la vena ad un paziente (fig. 33). Il salasso — lo dico per incidenza — è una delle più antiche opera-



FIG. 35 — LUIDENS GERRIT: UN'OPERAZIONE CHIRURGICA — ROMA. GALLERIA BORGHESE.

larga messe di soggetti agli artisti di tutti i tempi. Le stesse scene di medici, di chirurghi, di flebotomi, di dentisti, di empirici, nell'esercizio delle loro funzioni, furono abbondantemente rappresentate nelle opere d'arte. L'affresco pompeiano *Enca ferito* (figura 3), del Museo Nazionale di Napoli, trova degno

zioni chirurgiche, che siano state praticate sull'uomo, e a Pompei furono trovate le lanciette, che allora si usavano per il salasso sull'uomo e sugli animali.

Il quadro di Luidens Gerrit, *Un'operazione chirurgica* (fig. 35), nella Galleria Borghese, con la posa così vera del medico tutto intento all'atto operativo

FIG. 36.  
BEATO ANGELICO:  
S. COSIMO  
E S. DAMIANO  
GUARISCONO  
UNO STORPIO.

FIRENZE,  
GALLERIA ANTICA  
E MODERNA.



FIG. 37 — CORREGGIO:  
LE TRE PARCHI (CHIAROSCURO).  
PARMA, CAMERA DI S. PAOLO.

sulla spalla del paziente, e con le contrazioni dolorose dell'infermo martoriato dal ferro chirurgico, gareggia, per potenza di verità, con i migliori lavori di quel Teniers, che tanto predilesse le scene della medicina da potere essere chiamato il pittore della patologia (fig. 34). Graziosissima nella sua ingenuità è la tela del Beato Angelico, dove di-

misterioso, che è la vita, la salute, la giovinezza, la vecchiaia, la morte (fig. 37). Il desiderio di vivere, e di vivere lungamente, e di vivere intensamente, ha fatto che gli uomini di tutti i tempi fossero avidi di apprendere quella scienza, che è l'arte del vivere forti e sani.

I pittori, come *memento homo quia pulvis es*,



FIG. 38 — LORENZO LOTTO: LE TRE ETÀ DELL'UOMO

pinge due santi, che fanno della chirurgia sopra uno storpio (fig. 36).

La medicina, che tanto da vicino interessa l'uomo come scienza che si occupa del corpo umano e dei mezzi di ridonare quella salute, che a tutti è più cara della stessa luce del sole, ha sempre esercitato un fascino misterioso su tutti gli uomini, poveri e ricchi, artisti e profani, giovani e vecchi, intelligenti e illetterati. Tutti gli uomini, come tanti Faust, si sentono attratti a leggere in quel libro

hanno illuminato le loro tele di fiorenti giovinezze, e offuscati i loro quadri di melanconiche vecchieie, illustrando ripetutamente le *Tre età dell'uomo* (figure 38, 39), come nell'antico mosaico pompeiano l'artista antico ha rappresentato simbolicamente, con un teschio, la vita umana (fig. 40).

L'arte, che è parte grandissima nella vita intellettuale dei popoli, ha immortalato nelle tele questo culto della medicina, questa sete di salute, questa febbre di forze, questo desiderio di vivere. Le in-

fermità, che costituiscono la vita che fugge, o la salute che scompare, interessano l'uomo ben più delle altrui gioie fisiche, poichè nelle infermità ogni

morente che davanti alla bellezza delle plastiche forme della *Venere di Milo*, come più lo commuove la melanconia indefinita del sole occiduo, che il



FIG. 59 — PAOLO VERONESE: VECCHIAIA E GIOVENTÙ VENEZIA, PALAZZO DUCALI.

uomo vede un pericolo a sè stesso, ed ama di conoscerlo per evitarlo. Così, dal lato della passione e della commozione, l'animo dello spettatore vibra ben più davanti all'accasciamento del *Gladiatore*

trionfo del sole, che nasce.

La visione dei dolori fisici altrui acuisce il godimento egoistico della propria salute, e poichè tutto ciò che ci riguarda da vicino, ci interessa, e



poichè quell'impasto organico di muscoli, di ossa e di nervi, che è il corpo umano, rappresenta per ciascuno di noi il microcosmo, che istintivamente è sulla cima di ogni altro pensiero, così ne risulta che anche le scene del dolore fisico — sfrondate della parte eccessivamente verista — costituiscono per le arti rappresentative una fonte di soggetti pieni di attrattive e di fascino. E tanto più crescono le attrattive ed il fascino, se la veste artistica, con le sue squisite e delicatissime verecondie, toglie al *documento umano* tutte le asprezze e tutte le verità troppo crude e ripugnanti, emulando in questo l'arte di quel linguaggio, che trova vela-

menti di frasi e sfumature di espressioni per dire anche le cose più delicate e vergognose.

E piacemi finire con queste parole del Taine citate da Paolo Richer, — valente negli studi d'arte quanto negli studi medici, — nel suo classico libro sulla medicina e sull'arte: *La parenté qui lie l'Art et la Science est un honneur pour lui, comme pour elle; c'est une gloire pour elle de fournir à la beauté ses principaux supports, c'est une gloire pour lui d'appuyer ses plus hautes constructions sur la vérité*. Sublimi parole, che nel giro di poche frasi compendiano tutto un trattato di critica d'arte, e di estetica. DOTT. GIOVANNI FRANCESCHINI.



FIG. 40 — MOSAICO POMPEIANO — NAPOLI, MUSEO NAZIONALE.

## ATTRAVERSO L' ABRUZZO.

### S. MARIA AD CRYPTAS.

**L'**ATERNO scorre lento e pieno di grazia nell' ampia pianura ubertosa della conca aquilana, non rapido ancora come più tardi quando assume il nome di Pescara, e corre presto e furioso fra le sue ripe costrette, aprendosi a forza da via tra le selvagge gole di Popoli. Per tutta

la valle aquilana il bel fiume, che ha fama di essere il più freddo d'Italia, si attarda maestoso e aggraziato apportando l'ubertà magnifica della fortunata regione. Qui l'Abruzzo appare con aspetto affatto nuovo, quasi un angolo tranquillo della più ridente Toscana, trasportato e serrato fra i gioghi più aspri, tra il Gran Sasso da una parte e il Velino



S. MARIA AD CRYPTAS — LA FACCIATA

(Fot. Bonanni).

dall'altra. La regione montana e sterile qui si adorna delle grazie più belle, fresca ed ubertosa come la terra benedetta dal sole della Toscana e dell'Umbria.

Qui i campi più freschi ed ubertosi, circondati dai ricchi filari di pioppi, sono invidiati da tutti gli agricoltori della provincia, che combattono una



CASTELLO DI BENANNO D'OCRE — NORD EST.

(Fot. Bonanni).

Se non fossero le giogaie selvaggie che tutta la ricingono d'ogni lato, e che pur nel mezzo dell'estate sorridono lietamente col bianco delle nevi eterne, chi crederebbe che questo sia l'aspro e selvaggio Abruzzo?

lotta continua contro le roccie, contro la siccità o contro la furia devastatrice dei torrenti.

In quest'angolo lieto e ridente, all'ombra del severo e minaccioso Monte d'Ocre si erige una piccola cappella, degna mèta di un piacevole pel-

legrinaggio, monumento incomparabile e prezioso per la storia della pittura in Abruzzo.

E' questa la chiesa di S. Maria *ad Cryptas*,

ma pur anco a molti che si interessano di storia dell'arte, benchè di essa abbiano tenuto parola fra gli altri il Bindi, il Piccirilli e il Bertaux.



CASTELLO DI BONANNO D'OCRL — OVEST.

(Fot. Bonanni).

monumento tra i più cospicui dell'antica pittura italiana, che è ancora troppo poco noto, non solo fra i superficiali ed affrettati viaggiatori,

La piccola cappella sorge presso Fossa, modesto villaggio costruito sul luogo ove un tempo fu'Aveja, importante città vestina, ricordata da Tolomeo e



CASTELLO DI BONANNO D'OCRE — NORD-OVEST.



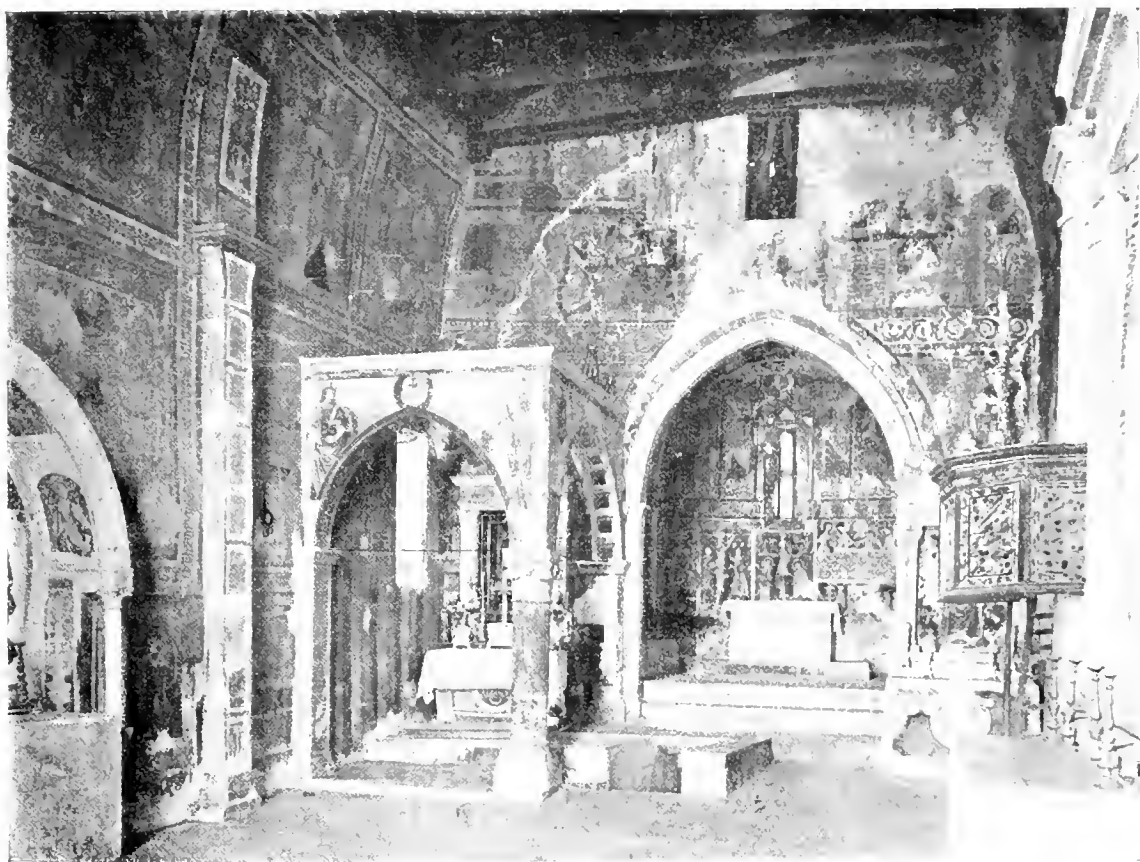
S. MARIA AD CRYPTAS.

(Fot. Bonanni.)

da Silio Italico. Dell'antica città già ricca e gloriosa rimane solo qualche piccolo frammento di costruzione nella valle ai piedi del modesto villaggio odierno, mentre su la cima di un colle vicino, che domina la vallata, rimangono i resti formidabili di un forte castello medioevale, la rocca dei ba-

tissimo per la storia dell'architettura in Abruzzo, poichè mostra elementi spiccatissimi di arte ogivale.

La chiesa, in gran parte decorata da affreschi di un ignoto e rozzo maestro toscano della fine del 500, reca pure un grazioso tabernacolo scolpito, attribuito da alcuni alla scuola dell'Ariscola, ma



S. MARIA AD CRYPTAS — INTERNO.

roni d'Ocre, testimonio di un'altra età di grandezza e di gloria rapidamente tramontata.

¶ Sulla morte di tutte queste cose vigila ancora il piccolo tempio cristiano, che in sè riassume e compendia tutti i fasti della regione.

La chiesa, ad una sola navata, termina con un'abside quadrata, poco più alta del livello della chiesa. La data della costruzione di questa cappella è ancora sconosciuta, e segna un problema interes-

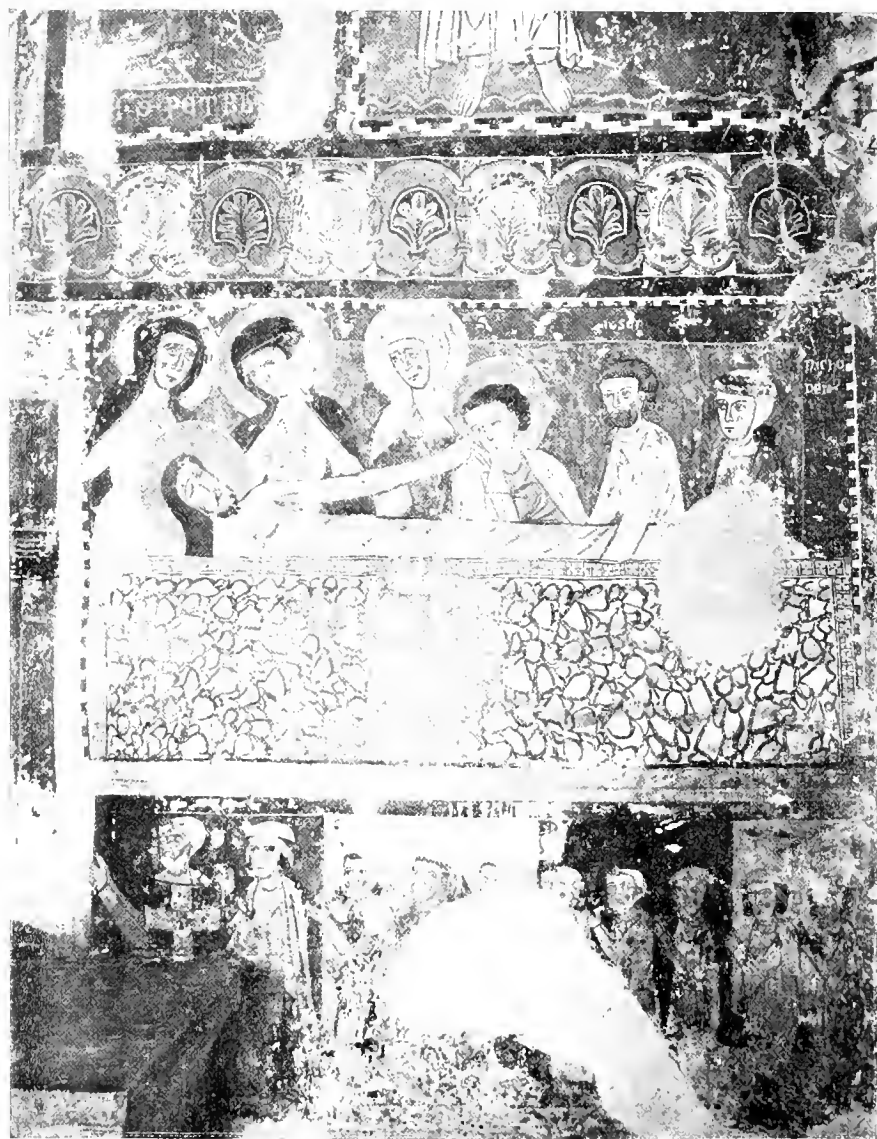
uscito certamente dalla bottega di qualche modesto tagliapietre d'Abruzzo.

In mezzo a queste povere opere di un'età ben altrimenti gloriosa, sono nella parete destra della chiesa, sull'arco trionfale e nell'interno del santuario gli affreschi forse più antichi della pittura d'Abruzzo.

Nell'alto dell'arco trionfale sono rappresentate due scene sintetiche: la creazione del mondo da

un lato, e l'adorazione dei re magi dall'altro. Questa e quella dovevano essere il punto di partenza delle altre rappresentazioni che si seguivano lungo le

Nella parete destra continuano le rappresentazioni tratte dal Vecchio Testamento: anzitutto di nuovo la creazione del mondo, poi quella degli

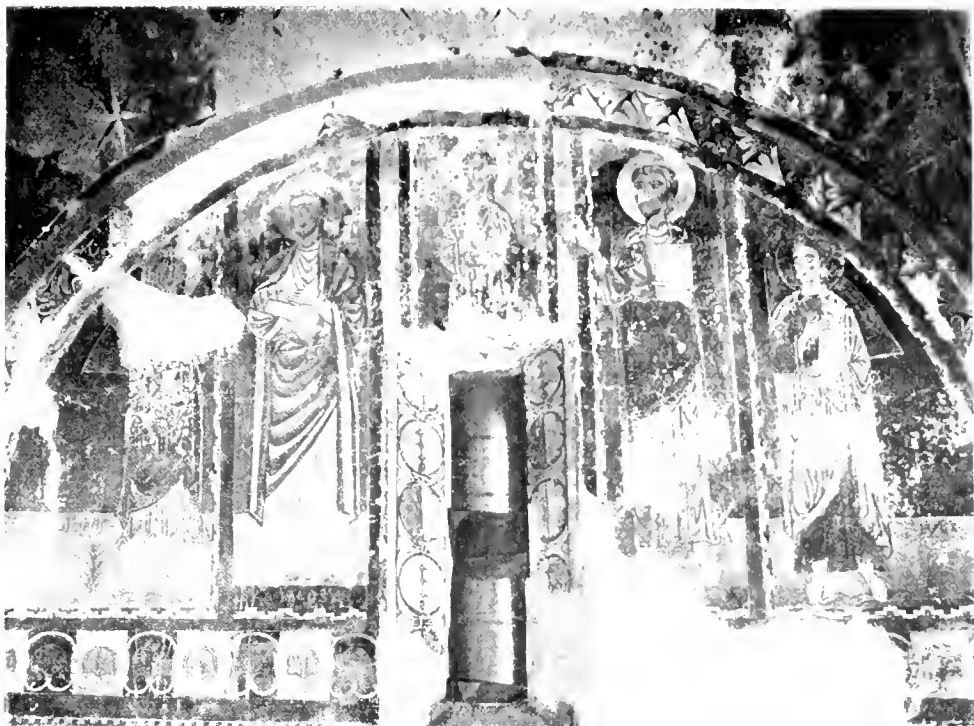


S. MARIA AD CRYPTAS — LA DISPOSIZIONE — I DONATORI.

pareti della chiesa, delle quali tutta una serie è stata interamente distrutta fin dal secolo XVI, quando la parete fu ridipinta dal rozzo maestro toscano.

uccelli e dei quadrupedi, quindi la creazione dell'uomo e della donna, Adamo ed Eva nel paradiso terrestre, la tentazione e il peccato originale, Adamo





S. MARIA AD CRYPTAS — AFFRESCHI NEL CORO.



S. MARIA AD CRYPTAS — AFFRESCHI NEL CORO.

ed Eva sorpresi. Il resto del racconto biblico è andato perduto alla fine del XVI secolo quando fu eretto un grande altare di pietra che occupò tutto il resto della parete. Al di sopra di questa costruzione sono ancora dell'antica decorazione pittorica sei figure virili, entro nicchie: sei profeti, Isaia, Aggeo, forse Geremia e altre tre che mancano di ogni indicazione.

Il santuario invece, che occupa la piccola abside quadrata, in fondo alla chiesa, reca figure e scene tratte dal Nuovo Testamento: l'ultima cena, la cattura, la flagellazione, la crocifissione, il seppellimento e forse la resurrezione; poi, in alto, nelle lunette, numerose figure di santi, fra i quali sono ancora riconoscibili, per le iscrizioni che recano, S. Bartolomeo, S. Taddeo, S. Paolo, S. Pietro,



S. MARIA AD CRYPTAS -- I PATRIARCHI.

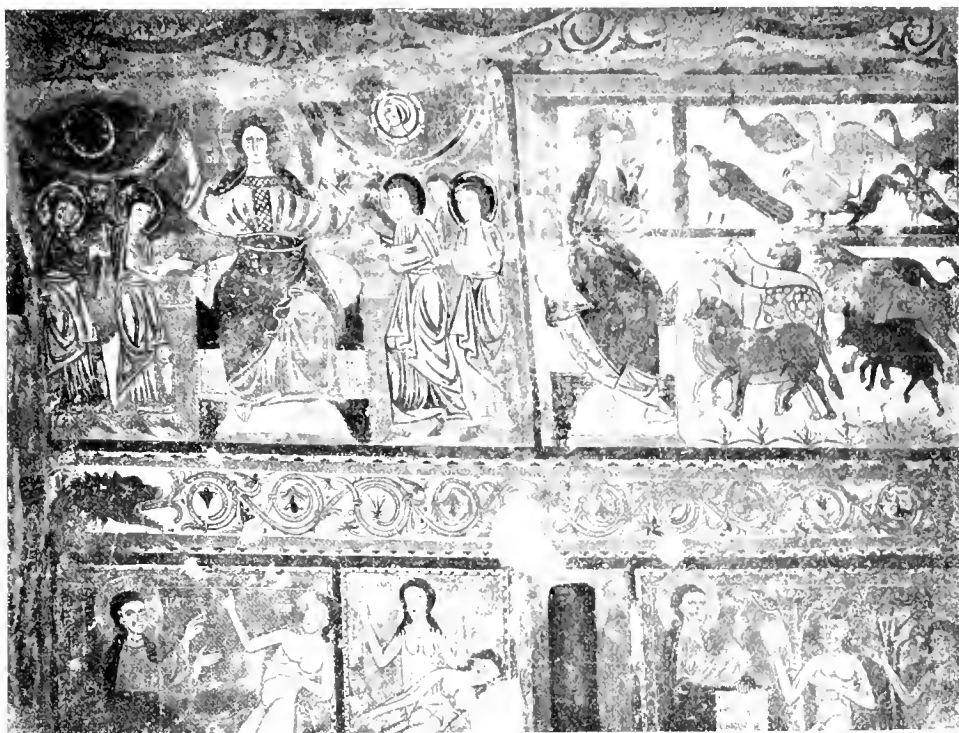
Più in basso la decorazione ricorre ad altri motivi: due figure di guerrieri a cavallo, che rappresentano l'una S. Giorgio, l'altra probabilmente S. Martino, poi sei figure dei mesi da luglio a dicembre, secondo la consueta rappresentazione medioevale, e finalmente i tre patriarchi, Abramo, Isacco e Giacobbe, che ricevono nel loro grembo le anime dei giusti.

La parete interna della facciata reca la grande rappresentazione che corona solitamente questi cicli pittorici così consueti nel medioevo, il giudizio finale.

S. Simone, S. Giacomo e S. Luca.

Finalmente sotto la scena del seppellimento di Cristo è una composizione familiare: un padre e una madre che, insieme coi figli, pregano il Cristo crocifisso. Sopra questa curiosa rappresentazione è una lunga e minuta iscrizione che oggi non è più interamente leggibile, ma nella quale un noto ed accorto storico abruzzese, il Leosini, a suo tempo lesse chiaramente:

*Soror Guilielmi Amorelli a S. Eusano MCLII.*



S. MARIA AD CRYPTAS -- CREAZIONE DEGLI ANIMALI.



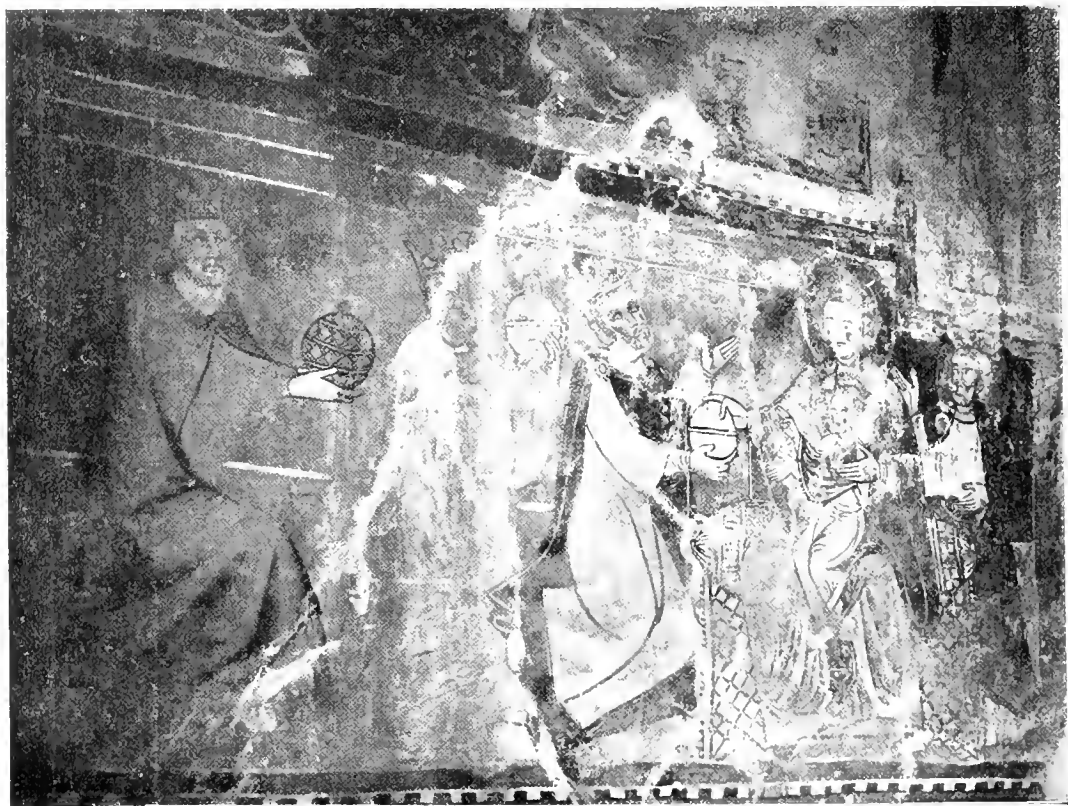
S. MARIA AD CRYPTAS -- L'ULTIMA CENA.

Gran parte dell'iscrizione è oggi sparita, ma tra le poche cose ancora leggibili è la data preziosa di questo insigne monumento pittorico, che è dunque dovuto alla divozione di un privato del vicino paese di S. Eusanio e che fu dipinto alla metà del secolo XII.

L'oscuro maestro che continuò nell'Abruzzo la non ingloriosa tradizione medioevale, e che quivi

ingenuo e infantile, si rivela un'aria nuova, un tentativo di verità e di vita non comune alle formule bizantine.

Quando dalle grandi visioni dell'eternità e della grandiosità l'artista potè forcer gli occhi verso la natura e verso il vero, l'arte sua seppe animarsi di vita nuova e insospettata, per le vene inaridite dalla consuetudine e dalla tradizione corse un sangue



S. MARIA AD CRYPTAS — I KL MAGI.

apportò forme e concetti propri dell'Italia settentrionale e della centrale, merita certamente un assai più attento esame ed una conoscenza maggiore, poichè l'arte sua afferma nel mezzo del XII secolo quell'accordo fra l'arte bizantina e la romana che gli altri monumenti pittorici dell'Italia avevano forse lasciato intravedere, ma non avevano ancora definitivamente dimostrato. Così, mentre la tradizione bizantina ha tenuto stretto il pittore a formule consuete e monofone, attraverso l'incertezza in cui tentava i suoi passi e che lo fa apparire

nuovo, così che ci par d'essere innanzi ad un maestro impacciato dall'incertezza tecnica, ma nelle cui orecchie altamente sonavano parole di grandezza e d'eternità.

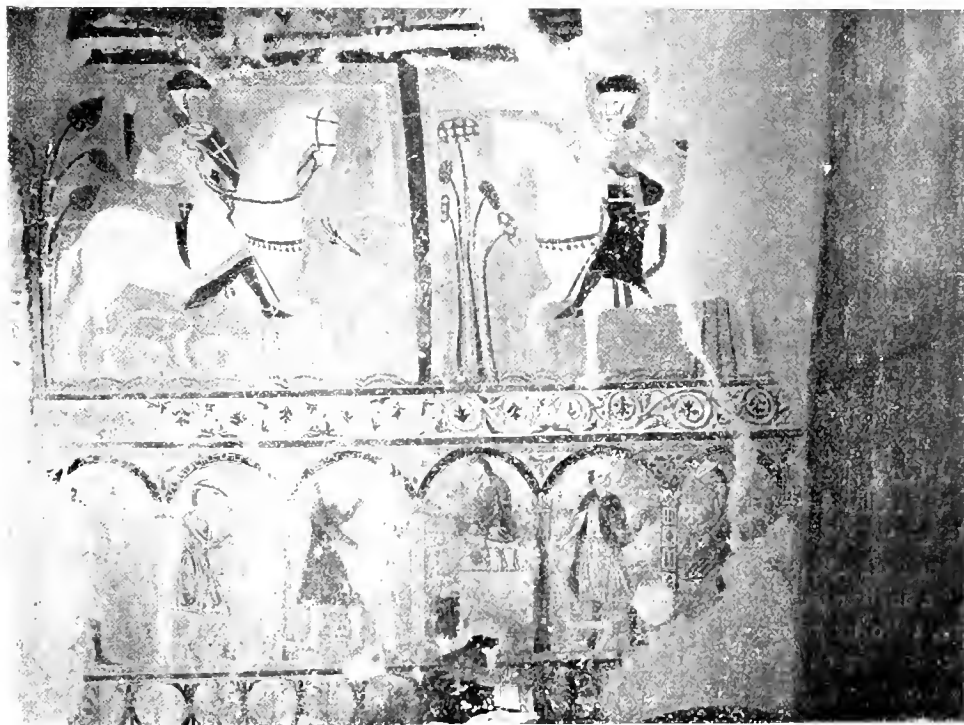
Questa specie di bibbia figurata per i rozzi contadini di Fossa di tanti secoli fa, non poteva alzar la sua voce verso più pure idealità artistiche; verso più complete e più complesse rappresentazioni.

Il rozzo maestro che tentava di esprimere graficamente le grandi concezioni bibliche, aveva a





S. MARIA AD CRYPTAS — ALCUNI SANTI



S. MARIA AD CRYPTAS — DUE SANI CAVALIERI E SEI MUSI.

lottare contro le difficoltà tecniche che lo impacciavano e l'ostacolavano in ogni volo di fantasia. Come nelle origini dell'arte egli doveva ricorrere agli artifici più ingenui, a rappresentare ad esempio l'occhio visto di profilo come fosse visto di faccia, a segnare il colore della carnagione con una macchia rotonda sulle guancie, a marcare le pieghe

musaico romano non era del tutto spenta, e le chiese e le basiliche di Roma ancora si arricchivano di quella pittura fatta per l'eternità.

Pure l'ignoto pittore di S. Maria ad Cryptas sembra ignorare ogni progresso della tecnica bizantina, ogni riaffermazione dell'arte romana. Tutto chiuso nel suo pensiero e nelle grandi visioni bi-



S. MARIA AD CRYPTAS — LA FLAGELLAZIONE.

delle vesti con righe uniformi e calligrafiche.

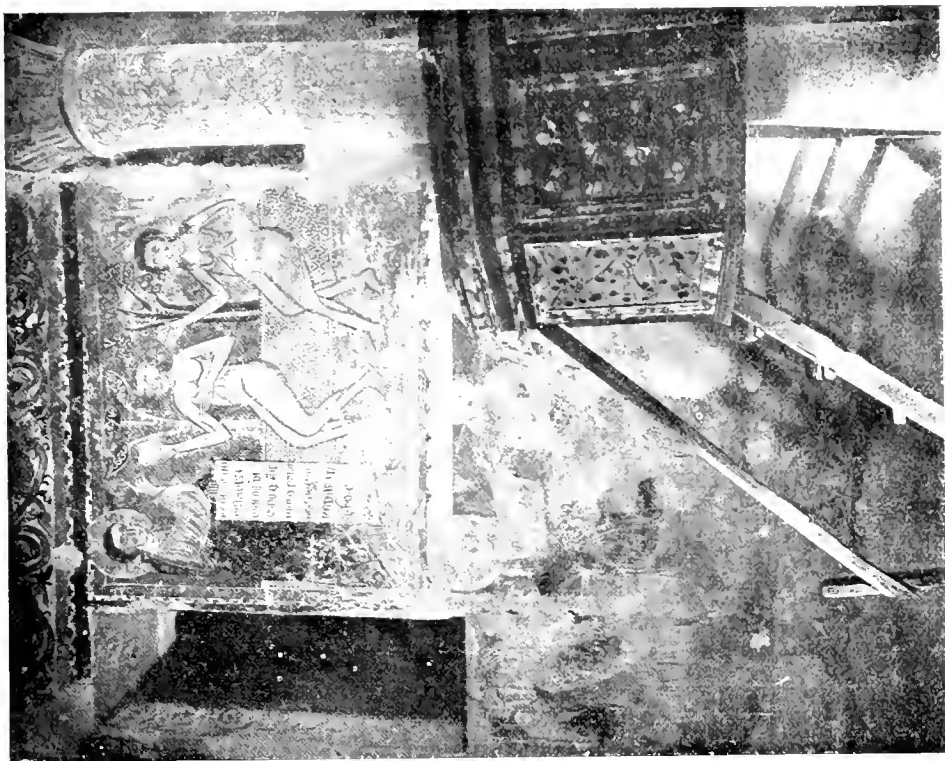
Pure l'età nella quale egli lavorava aveva già veduto la mirabile fioritura della pittura bizantina della seconda età d'oro, e le prime affermazioni della pittura indigena che indicava tutta una nuova giovinezza, tutto un nuovo vigore.

E l'arte bizantina e l'arte indigena si affermavano presso le frontiere dell'Abruzzo, nel Napolitano da un lato e nel Lazio specialmente dall'altro.

Ancora nell'età sua la gloriosa tradizione del

bliche che doveva fissare sulle pareti della chiesa, parve non conoscere o non ricordare alcuna tradizione e tentare, con mezzi propri, un'arte nella quale nulla innanzi a lui era stato fatto.

Il Medioevo italiano, specie dell'Italia settentrionale, ripete nell'arte sua formule e concetti ben personali. Le rappresentazioni allegoriche dei mesi dell'anno derivano direttamente dalle rappresentazioni simili di Verona, di Modena, di Brescia, di Cremona, di Parma, di Piacenza, di Borgo San



S. MARIA AD CAPTIVAS --- ADAMO ED EVA NEL PARADISO TERRESTRE



S. MARIA AD CAPTIVAS --- CHIAV-DONT PILL LOMO I DORIA IGONNA





S. MARIA AD CRYPTAS — FREGIO.

Donnino, ecc., alcune delle quali certamente dovevano essere conosciute dal rozzo maestro di Fossa, che da esse trasse l'ispirazione prima, e le forme e gli attributi.

Mentre la scultura abruzzese si affermava gagliardamente giovanile nei famosi amboni di S. Maria del Lago a Moscufo (1158), di S. Pelino a Pentima (1170), di Bominaco, di S. Tommaso a Caramanico



S. MARIA AD CRYPTAS — IL BACIO DI GIUDA

(1180) e di S. Vittorino presso l'antico Amiterno, la pittura tentava le prime manifestazioni in modo incerto e ingenuo.

Ancora una volta per una legge ineluttabile e universale la scultura precedeva la pittura nel sorgere o nel risorgere delle arti.

Intanto l'impulso affermatosi in S. Maria ad Cryptas doveva continuare qua e là attraverso l'Abruzzo e lasciar tracce non fuggevoli di questo risveglio artistico. Poco più che un secolo dopo gli affreschi di Fossa, nella chiesa di S. Pellegrino a Bominaco si doveva riprendere con arte più matura la tradizione iniziata in Fossa. Le rappresentazioni di S. Pellegrino, pur affermando un'abilità tecnica migliore e maggiore, trassero forme e con-

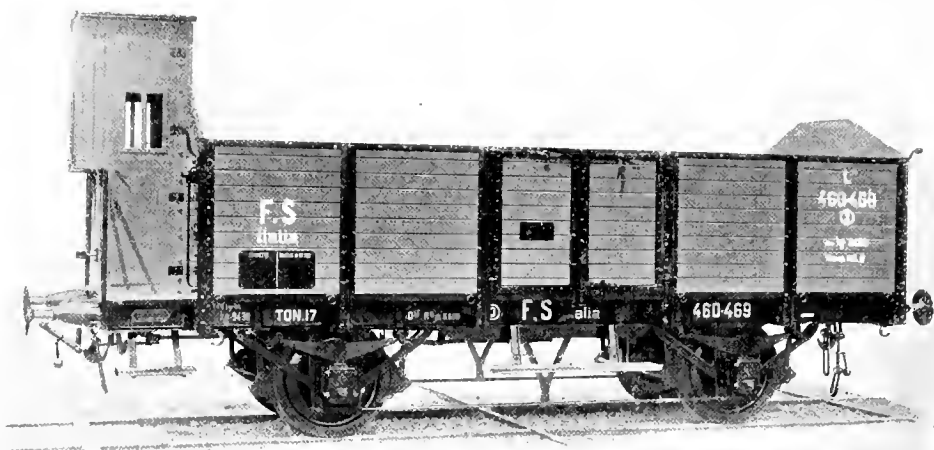
cetti dagli affreschi di S. Maria ad Cryptas. Questi e quelli sono legati insieme da una parentela assai stretta, e vengono a formare un gruppo di monumenti pittorici medioevali incomparabilmente preziosi.

Accanto agli affreschi di S. Angelo in Formis presso Capua, a quelli di S. Pietro in Grado presso Pisa e i cicli più antichi di Assisi, sono da ricordare gli affreschi di Fossa e di Bominaco, i quali rappresentano un'altra pagina del Medioevo artistico d'Italia, l'affermazione di un'altra scuola pittorica, che per essere stata tanto a lungo ignorata non è men degna del più grande interesse.

ART. JAHN RUSCONI.



S. MARIA AD CRYPTAS — LA CROCIFFISSIONE.



CARRO MERCI CON FRENO DELLE FERROVIE ITALIANE DELLO STATO. COSTRUTTO DALLE OFFICINE MECCANICHE DI MILANO.  
(Fot. Ferrario).

## I TRASPORTI PER VIE FERRATE ALL'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI MILANO.

II.



**I**N un precedente articolo abbiamo accennato alla storia delle ferrovie ed abbiamo esposto l'evoluzione che subì la locomotiva a vapore dalle sue origini sino ai più recenti suoi tipi, che furono una delle principali attrattive e una delle più efficaci cause di successo della Esposizione Internazionale di Milano.

Dopo esserci occupati della strada e del propulsore, dobbiamo ora discorrere dei veicoli che da questo vengono rimorchiati e che servono al trasporto sia delle merci di varia natura, e sia delle persone.

I carri per ferrovie nei loro primordi differivano assai poco, salvo che nelle ruote, da quelli per strade ordinarie. Man mano però si andarono perfezionando e adattando all'uso speciale cui erano destinati e alle maggiori velocità alle quali dovevano essere assoggettati.

Per quanto riguarda le ruote e gli assi la differenza principale tra i veicoli ordinari e quelli per strade ferrate consiste in ciò che le ruote di questi ultimi sono coniche alla loro periferia, nella parte che appoggia sulle rotaie, e vi sono inoltre munite di bordino od orlo all'interno del binario perchè queste possano trattenerle e impedire loro di sviare.

I carri ferroviari che si costruiscono oggidì sono nella maggior parte quasi completamente d'acciaio o di ferro omogeneo. D'acciaio sono le ruote, gli assi, i cerchioni, le boccole ad olio; e di ferro omogeneo sono i cosciali, le traverse di testa e intermedie, le diagonali, i montanti, i respingenti e le loro custodie, le aste di trazione, i ganci, ecc.: l'impiego del legno, generalmente quercia o *pitch-pine*, vi è limitato alle pareti laterali e ai soffitti. In alcuni carri americani a carrelli si riscontra l'impiego promiscuo dell'acciaio e del ferro omogeneo e del legno nella costituzione dei telai dei carrelli.

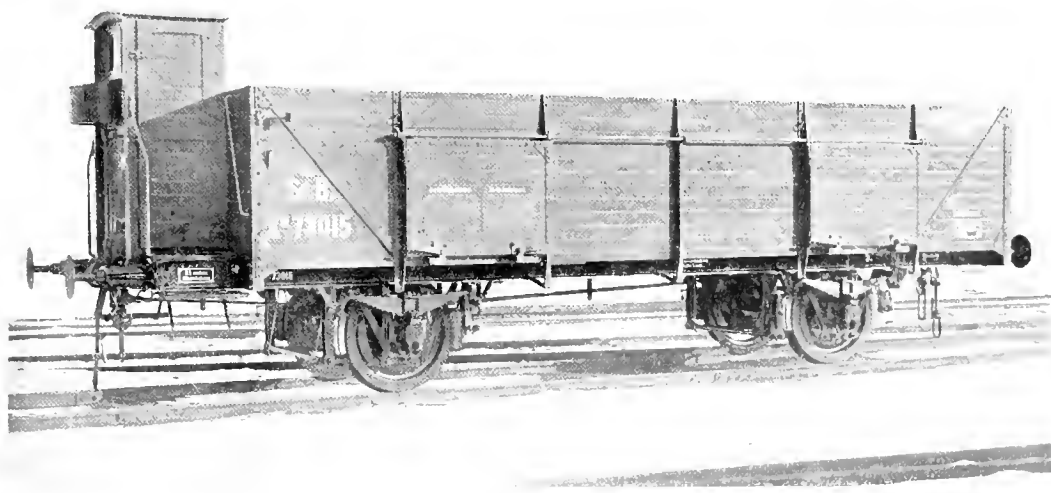


CARRO PER FERRATE ALIMENTARI DELLE FERROVIE ITALIANE DELLO STATO, COSTRUITO DALLE OFFICINE MECCANICHE DI MILANO.  
(Fot. Ferrario).

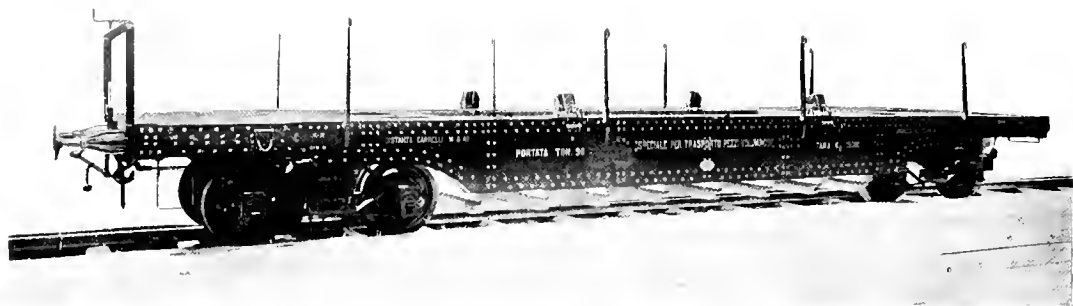
Si sono pure introdotte in servizio, sia in Europa che in America, delle ruote di ghisa indurite alla loro periferia, o ruote Griffin, le quali costituiscono un solo pezzo fuso col loro cerchione. Una fab-

brica di queste ruote fu pure impiantata in Italia, a Brescia, e i suoi prodotti sono assai apprezzati.

I carri moderni comuni a due assi hanno portate assai elevate, di 15 tonn. quelli coperti e da



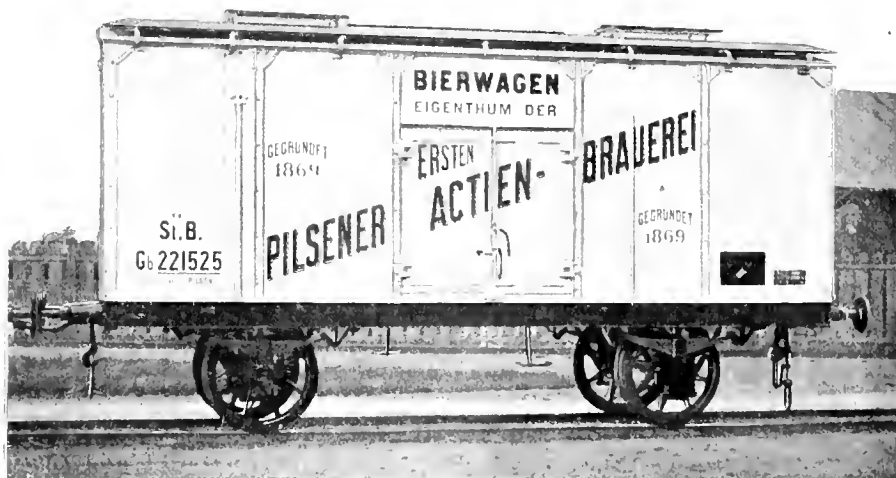
CARRO CON FRENO PER CARBONE, COSTRUITO DA RINGHOFFER DI SMICKOW PER LE FERROVIE DELLO STATO AUSTRIACO



CARRO PER PEZZI VOLUMINOSI, COSTRUITO DALLLO STABILIMENTO CARMINATI E TOSELLI DI MILANO.



CARRO CON BOTTI IN LEGNO PEL VINO, COSTRUITO DALLLO STABILIMENTO CARMINATI E TOSELLI DI MILANO



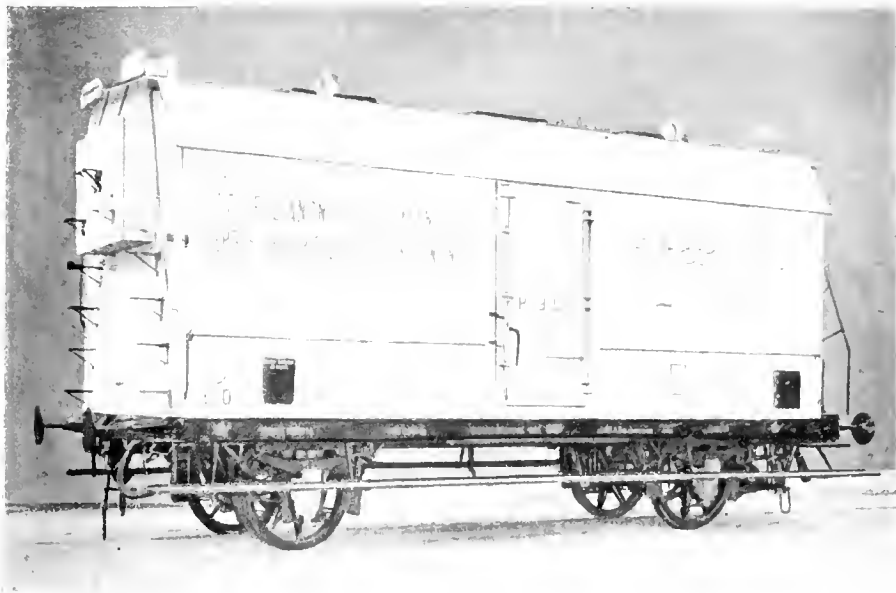
CARRO REFRIGERANTE — PRIMA SOCIETÀ ANONIMA PER LA FABBRICA DI BIRRA DI PILSEN — AUSTRIA.

18 a 20 tonn. quelli scoperti e pesano da 8 a 10 tonn. Negli Stati Uniti d'America si usano carri a due carrelli della portata anche di 40 tonn.: colà la portata media dei carri è di 33 tonnellate.

La grande portata dei carri permette da un lato di meglio utilizzare la superficie, spesso angusta, delle stazioni e delle linee, e d'altro lato di ridurne la tara o peso morto riferito al peso della merce che possono trasportare. Di più le resistenze passive

poco successo in causa specialmente delle nostre condizioni di esercizio troppo dilferenti da quelle americane, è esposto a Milano dalla *Société des wagons tubulaires* di Bruxelles.

E qui ci viene in acconcio di notare ai facili importatori che è un'illusione il credere che un apparecchio, un metodo, un sistema, un'organizzazione ecc., siano per sè stessi, oggettivamente, utili e pregevoli; la loro utilità e il loro pregio



CARRO REFRIGERANTE PER LA CARNE — FERROVIE ORIENTALI.

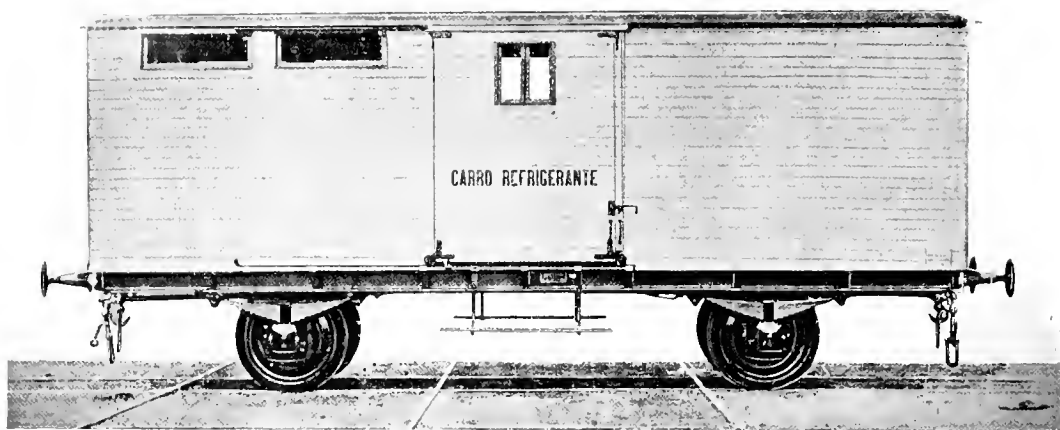
specifiche, e cioè riferite all'unità di peso, dipendenti dagli attriti e dalla pressione dell'aria, diminuiscono col crescere della portata. Il minor peso morto e le minori resistenze passive dei carri si traducono evidentemente in una migliore utilizzazione delle locomotive che debbono rimorchiarli, vuoti o carichi, e in un risparmio dell'acqua e del combustibile che esse consumano.

In America i carri sono generalmente *tuboari*, e cioè hanno la particolarità che il loro telaio è costituito da tubi di ferro o d'acciaio anzichè da ferri o acciai sagomati: essi riescono leggerissimi a fronte della portata, non pesando che da 6 a 7 tonn. per portate da 30 a 35 tonn. Uno di tali carri, da tempo sperimentati pure sulle ferrovie italiane, ma con

sono invece in stretta correlazione coll'ambiente nel quale vengono impiegati o adottati o svolti, tantochè conviene spesso di modificare innanzitutto questo per poter attuare delle vere ed efficaci riforme.

\*  
\* \*

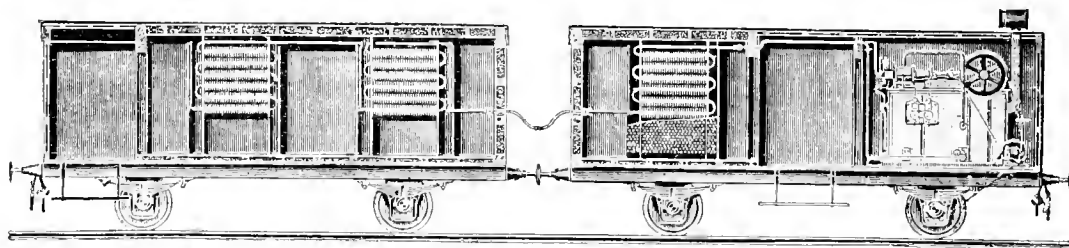
All'Esposizione di Milano si notano alcuni carri merci comuni, aperti e chiusi, nonchè parecchi speciali, come quelli per carbone di Ringhoffer, per supporti di elica della Nesseldorfer-Fabrik, per vino della Ditta Carminati e Toselli, per merci voluminose (come volani sino a m. 8,25 di diametro, ritti di poppa per eliche, armature per grandi alternatori, caldaie, ecc.) della stessa Ditta, per la melassa di Simmering, per le frutta della Società



CARRO REFRIGERANTE PER DERRATE ALIMENTARI PER TRENI DIRETTISSIMI.  
 COSTRUITO DALLA SOCIETÀ ITALIANA ERNESTO BREDÀ DI MILANO.  
 IMPIANTO FRIGORIFICO AD AMMONIACA DELLA SOCIETÀ ANONIMA MECCANICA LOMBARDA (MONZA).

Danubius-Schoenichen-Hartmann, pel pollame della Società Schlick di Budapest, per le rotaie di Delcuve

quali si collocano le derrate alimentari che debbono trovarsi alla temperatura da  $0^{\circ}$  a  $+4^{\circ}$  centi-



CARRO COLLE SOLE CELLE REFRIGERANTI.

CARRO COL GENERATORE DEL FREDDO E COLLE CELLE REFRIGERANTI.

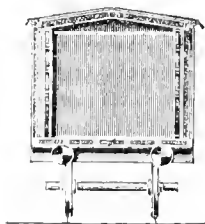
(Belgio), pel trasbordo delle vetture di Langbein, il carro spazzaneve di Simmering, ecc.

Un cenno speciale merita il carro esposto dalla Ditta Breda di Milano in unione alla Società Anonima Meccanica di Monza, che è destinato al trasporto delle primizie.

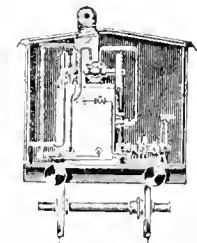
Esso porta con sè un vero impianto frigorifico ad ammoniaca. La sua cassa, là ove si determina e si utilizza l'azione refrigerante, è divisa in più scomparti, di cui uno è destinato esclusivamente al macchinario e gli altri costituiscono le celle nelle

gradi. La forza motrice occorrente per produrre la compressione dell'ammoniaca, la quale espandendosi produce il freddo, è fornita al compressore da un asse del carro a mezzo di una catena di Gall. A questo carro che genera ed utilizza il freddo se ne possono congiungere degli altri contenenti semplicemente delle celle di refrigerazione che saranno sotto l'influenza del primo, come indica una nostra figura.

Gli altri carri refrigeranti che illustrano questo cenno ripetono il loro effetto frigorifico semplice-



SEZIONE TRASVERSALE NELLO  
 SCOMPARTIMENTO CELLE.



SEZIONE TRASVERSALE NELLO  
 SCOMPART. MACCHINARIO.



mente o da intercapedini coibenti che arrestano il passaggio del calore del sole, o dalla circolazione dell'aria che durante il loro movimento vi entra forzatamente da apposite aperture o da ventilatori, ovvero da serbatoi contenenti del ghiaccio che si sostituisce man mano che consuma, od anche infine da parecchi di questi mezzi concomitanti.

Non vi è chi non vegga quanto utili sieno pel nostro paese, che è in condizione di poter esportare delle primizie tanto apprezzate, quei carri che consentono di trasportarle ovunque senza che si alterino o subiscano nocumento.

\*  
\* \*

A differenza della locomotiva, la cui zona di azione è limitata intorno a un deposito al quale fa quasi giornalmente ritorno, i carri compiono lunghi viaggi e attraversano frontiere e regioni differentissime. Taluno di essi è sottoposto ai maltrattamenti e alle imprecazioni dei caricatori e scaricatori di carbone, ma è pure accolto da voci di

giubilo allo stabilimento metallurgico o meccanico, ove era atteso ansiosamente, perchè senza di esso sarebbe venuto meno il lavoro ed il pane quotidiano. Altro è ipercosso dai raggi ardenti e dai canti lieti di Taormina, ove mani gentili lo colmano di fiori e di agrumi, e attraversando lo stretto di Messina sui *ferry-bout*, sotto la carezza della brezza marina, passa sul continente, per trovarsi dopo qualche settimana, non senza essere stato flagellato dal vento e dagli uragani, sotto il cielo grigio e plumbeo e tra le nebbie di Vienna, di Berlino o di Pietroburgo, facendovi col suo olezzo ricordare, desiderare e rimpiangere il *bel paese*. Oh! se i carri potessero sentire e esprimere, quante cose vere ci potrebbero dire intorno all'uomo e alla natura, essi che nelle calate, nelle stazioni, nelle gallerie, si trovano in contatto con lavoratori che combattono la rude lotta dell'esistenza, essi che camminando senza posa, giorno e notte a mo' dell'ebreo errante, assistono a tante albe e a tanti tramonti su terre tanto diverse pel clima e per gli abitanti.

P. VEROLE.



CARRO PER TRASPORTO DI CAVALLI DI LUSO CONTE ELLMLER BATHYANY — UNGERIA.



LA SCALA NELLA CORTE DELLA TERRAZZA IN BARBARIA DELLE TOLE IN VENEZIA  
PROGETTO DI RISTAURO DEL PROF. NACCARI.

## DUE PROGETTI DI RIPRISTINO DI DUE ANTICHI MONUMENTI VENEZIANI.

**T**UTTI amano ed ammirano Venezia nella sua bellezza completa, intensa, invincibile, ne' suoi classici e celebri monumenti.

Ma fuori da questi monumenti famosi, fuori dalla Venezia conosciuta e ammirata, c'è un'altra Venezia a cui si rivolgono il culto degli artisti e l'entusiasmo dei poeti. La bellezza artistica di Venezia non si trova solo nei monumenti e nei luoghi più celebri della città, ma anche e talvolta più nelle sue parti recondite, lontane dai centri, quasi misteriose, dove non è passato ancora il soffio irriverente della modernità, dove un senso di sottile e cheta malinconia sorge e si distende e avvolge ogni altra impressione. Non c'è angolo, per quanto remoto, di questo singolare paese, su cui l'arte non abbia sparso i suoi fiori. Sopra un canale, in cui penetra a stento la luce del cielo, s'alza un edificio archiacuto, una trina

di marmo, che si apre all'aria e alla luce con tanta gentilezza da chiamar sulle labbra un sorriso; in mezzo alle umili calli di una povera contrada lontana brilla come uno scrigno prezioso una chiesa lombardesca del Rinascimento; tra un viluppo di viottoli soffocanti e di bassi angiporti si slancia nell'aria una torre elegantissima, come quella dei Contarini, che molto rassomiglia alla torre di Pisa, ma è più bella.

Ma la praticità moderna muove guerra alla gloriosa bellezza veneziana, e l'operosità dei distruttori e dei costruttori s'agita nefasta.

Certamente l'igiene ha le sue esigenze e nessuno, meno forse qualche fanatico, può opporsi ad alcuni allargamenti parziali di vie strette e disagiate, alla demolizione di miserabili e malsane catapecchie. Ma alle vecchie case che aveano, se non altro, il pregio del colore e l'irregolarità artisticamente attraente, si vanno sostituendo certi obbrobriosi

edifici bianchi, crivellati di buchi rettangolari, dove il cattivo gusto, alleato con la parsimonia, non ha saputo neppur creare le moderne agiatezze.

Mentre una parte attraente di Venezia, piena di fascino e di mistero, scompare sotto il piccone demolitore per far posto a nuovi edifici e a nuove

teristici ricordi delle vecchie abitazioni veneziane, una scala scoperta ed una porta del più puro stile del Rinascimento. Nell'angusto cortile accanto alla scala vi è anche una stupenda vera da pozzo dello stesso stile e della stessa epoca.

*Nell'Elenco degl'Edifici monumentali di Venezia*



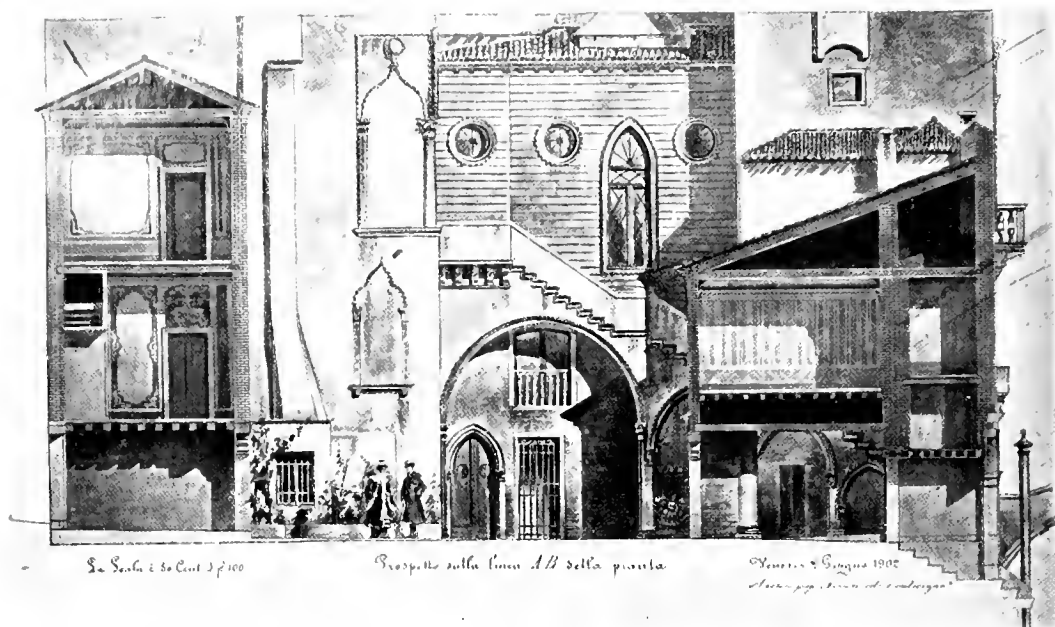
LA SCALA NELLA CORTE DELLA TERRAZZA IN BARBARIA DALLA TOLE IN VENEZIA — PROGETTO DEL PROF. SACCARI.

strade, nei luoghi più remoti e dimenticati della città vanno cadendo in rovina o son profanati da improvvisi restauri alcuni vecchi monumenti che furono testimoni di una grande gloria civile e artistica.

In una corte, oggi chiamata della Terrazza, una corte remota e sparsa presso all'Ospedaletto dei Santi Giovanni e Paolo, sorge uno dei più carat-

la porta, la scala ed il pozzo sono descritti così :  
« Corte della Terrazza - Rovine del Palazzo Magno »  
« - Scala scoperta, vera da pozzo e portone sul »  
« pianerottolo superiore, ornatissimo capolavoro »  
dell'arte del Rinascimento, fine del secolo XV.

Ma ancora pochi anni e dell'ornatissimo capolavoro non resterà più traccia. Anche la vera da pozzo, legata con spranghe di ferro, va sempre più



STATO ATTUALE DEL CORTILE E DELLA SCALA DEL PALAZZO MOROSINI  
 IN FONDAMENTA S. GIOVANNI LATERANO IN VENEZIA. (DA UN DISEGNO DEL PROF. NACCARI).



CORTILE E SCALA NEL PALAZZO MOROSINI NELLA FORMA PRIMITIVA DEL SEC. XV.  
 (PROGETTO DEL PROF. NACCARI).

deperendo per il forte calore di un forno che vi fu barbaramente sovrapposto.

Molte volte i giornali veneziani sollecitarono l'Ufficio regionale a prendere qualche provvedimento onde conservare quei preziosi avanzi, ma non se ne fece mai nulla. Ben con amore intelligente se ne occupò uno studioso di arte veneziana, il professore Aristide Naccari, il quale, dopo aver fatto un accurato rilievo delle parti abbandonate, ideò un progetto di ricostruzione di tutta la scala del palazzo, che un dì fu dei patrizi Magno, e che ora col melanconico senso delle ruine ci porta le visioni del passato.

In massima noi siamo avversi alle ricostruzioni dei vecchi edifici. Ordinariamente, del vecchio resta poco o nulla. Ma quando, come nella scala Magno, non si può provvedere altrimenti, e la distruzione è imminente, bisogna pur ricorrere a un completo rifacimento. E il progetto del prof. Naccari, ora esposto nelle splendide sale della Società delle Arti Edificatorie, non potrebbe essere più ingegnoso.

Nella Scuola di San Giovanni Evangelista, ora sede delle Arti Edificatorie, il prof. Naccari ha esposto un altro progetto di restauro, quello del cortile del palazzo Morosini a San Giovanni Laterano. — Il cortile ora deturpato da costruzioni e sovrapposizioni moderne, sarebbe ridonato secondo il progetto del prof. Naccari alla sua bella e semplice forma architettonica del secolo XV.

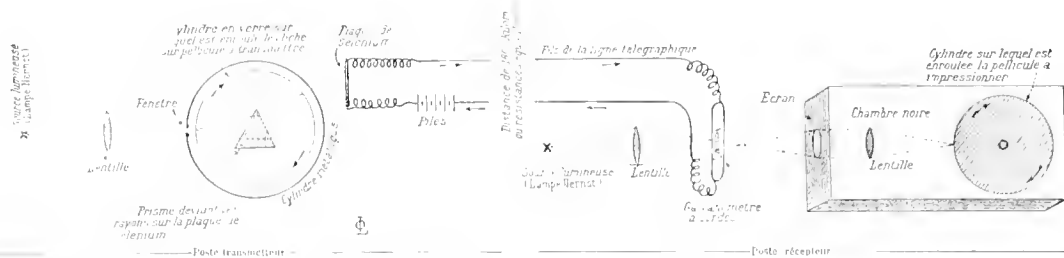
Noi facciamo voti che per decoro dell'arte di Venezia, i progetti del prof. Naccari siano tradotti in realtà.

Un giudice autorevole, il pittore Vittorio Bressanin, ebbe a scrivere che le ricostruzioni del Naccari sono intuite con genialità ed acume e collegamento statico indiscutibile. Se molti rifacimenti di edifici veneziani fossero stati eseguiti con la stessa diligenza e con lo stesso acume, forse oggi Venezia (sono sempre parole del Bressanin) non piangerebbe tante belle cose irreparabilmente perdute.

*Aldo.*



LA VERA DA POZZO DELLA CORTE DELLA TERRAZZA IN BARBARIA  
(PROGETTO DI RISTAURO DEL PROF. NACCARI).



SCI MA DEGLI APPARECCHI IMPIEGATI DAL PROF. KORN DI MONACO PER RIPRODURRE A DISTANZA FOTOGRAFIE.

## LE FOTOGRAFIE TELEGRAFICHE.



SENZA notare come a Galileo Ferraris ed a Guglielmo Marconi siano dovute le scoperte del trasporto a distanza dell'energia elettrica e della telegrafia senza fili, dobbiamo pur

ricordare come iniziatori del progresso nelle trasmissioni telegrafiche siano stati altri italiani, e cioè monsignor Luigi Cerebotani e, più specialmente ancora, il sanese Giovanni Caselli che, nel 1865, fece conoscere il suo *Pantelegrafo*, mercè il quale, non soltanto le parole, ma si potevano trasmettere anche disegni. Egli però, rudimentalmente, è stato l'iniziatore di queste fotografie te-

legrafiche, delle quali, sino dal 1895, ossia: al primissimo inizio di questa nostra Rivista, avemmo ad occuparci per diffuso <sup>1</sup>.

Allora si trattava del *Telautografo*, ideato due anni prima dall'americano Elisha Gray, apparecchio che figurò alla memorabile esposizione di Chicago e venne poi applicato da alcune società telegrafiche degli Stati Uniti. L'apparecchio partiva dal seguente principio: collocata una penna al vertice di due cordicelle formanti un angolo di 90 gradi, che s'avvolgono e si svolgono su di un rocchetto e siano mantenute tese da un peso attaccato all'altro capo; i movimenti di tali pesi, allorchè la penna venga mossa dal disegnatore, rappresentano, in velocità ed estensione, le componenti rettangolari de' movimenti della penna. Per cui, se, nell'identico apparecchio ricevente, si riesca, per mezzo del primo, a far muovere gli altri due pesi con la stessa velocità ed estensione, la relativa penna si muove sincronicamente alla prima e traccia i medesimi disegni.

Il prof. Gray, perfezionando il sistema Caselli, riuscì appunto in questo, col reciproco aiuto che si danno la fotografia e l'elettricità. E di tale aiuto si ha un esempio nel *Chinetografo* dell'Edison, nel quale il rapidissimo passaggio d'una infinità di pose in un minuto secondo, dà l'illusione d'individui animati semoventi.

Consimili risultamenti si hanno col sistema elettrografico di Daniele Smith, di Nuova York, il quale arieggia quelli del Caselli, del Meyer e del d'Alincourt. Altri apparecchi idearono il Sawyer, il Bidwel, il Weiller. Ma i saggi offerti da tutti furono sempre molto imperfetti, poco più che rudimen-



IL PROF. KORN (DA UNA HELIOTOGRAFIA DA LUI ESEGUITA).

<sup>1</sup> Vedi *Emporium*, Vol. 4, Num. 1, Gennaio 1895.

tali. Ma, così concludeva il nostro scritto d'allora, « si è giunti a risultati che, se imperfetti per l'esito o troppo complicati per la disposizione degli ap-

anni or sono, sarebbero adesso totalmente avverate, grazie a nuovi perfezionamenti dovuti al professore Korn, dell'università di Monaco. la città di



TELEFOTOGRAFIA ED INGRANDIMENTO.

IN ALTO LA DATA E L'INDICAZIONE DELLA RESISTENZA DI CIRCUITO CORRISPONDENTE AD UNA DISTANZA DI 530 KILOMETRI

parecchi, od infine non pratici per la loro delicatezza, segnano però un progresso che fa nutrire ridenti speranze per l'avvenire.

Queste speranze che noi esprimevamo undici

Baviera, dove (giova ricordarlo) risiede il nostro monsignor Cerebotani.

Il Korn s'è proposto di telegrafare le molteplici impressioni prodotte su i vari punti d'una super-



ficie fotografica, e ciò a qualsiasi distanza, e, non potendo inviarle simultaneamente, perchè, come dice egli stesso, non ha migliaia di fili a propria disposizione, di spedirle consecutivamente, mediante il seguente ingegnoso apparecchio. La stazione speditrice si forma di una lampada di Nernst, la quale, con l'aiuto d'una lente, condensa i propri raggi su una piccolissima finestra, praticata nella parete di un cilindro metallico, nel cui interno si trova un secondo cilindro di vetro, intorno al quale è avvolta la pellicola fotografica da riprodurre, ed è animato da un doppio movimento rotatorio e di spostamento nel senso del suo asse. Il raggio luminoso attraversa la pellicola e la parete del cilindro di vetro con maggiore o minore intensità, a seconda che il *cliché* è stato più o meno impressionato e reso chimicamente più o meno resistente al passaggio della luce, e viene ad urtare contro un prisma che lo fa divergere su di una lastra di selenio. Questo metalloide ha la proprietà d'affratellare la luce e l'elettricità. Più gli vien dato dalla luce e più esso rende all'elettricità; in altri termini, per servirci del poco piacevole linguaggio della scienza, la sua resistenza elettrica varia a seconda delle variazioni luminose. A ciascun raggio rischiarante più intenso corrisponde una corrente elettrica più forte sul filo allacciato alla lastra di selenio. E con ciò l'azione della stazione speditrice è compiuta.

Alla stazione ricevente giungono correnti od urti elettrici di diversa intensità e che rapidamente si susseguono.

Come tali numerosissime pulsazioni elettriche possono produrre il lavoro inverso di quello avveratosi alla stazione speditrice e tradursi in variazioni luminose?

Ce lo insegna Paolo Gattinger, allorchè dice che il Korn ha risolto la questione mediante un galvanometro a corde, a tal fine, espressamente da lui costruito. L'apparechio ricevente si forma, a sua volta, di una lampada di Nernst, d'una lente condensatrice e d'un cilindro ricevitore dentro il quale è arrotolata la pellicola da impressionare. Il galvanometro a corde è interposto sul percorso del raggio luminoso e fa le funzioni di otturatore intermittente. Esso si compone di un sottil foglio di alluminio steso tra due fili di rame ben tesi. Secondo la mag-

giore o minore intensità della corrente elettrica, l'otturatore saltella più o meno dinanzi alla sorgente rischiaratrice e regola così i grandi e piccoli ingressi del raggio nella piccolissima finestra del cilindro ricevitore. Nel duplice movimento di rotazione e di spostamento longitudinale, ciascun punto della pellicola da impressionare viene, volta a volta, a situarsi davanti la finestra e a ricevere la dose voluta di rischiaramento. Quando il cilindro speditore ha terminato la sua rotazione, la lastra di selenio riprende il suo mutismo e la stazione ricevente è così prevenuta che null'altro più le resta se non sviluppare il suo *cliché* co' processi ordinari.

Tutto un assieme di piccoli apparecchi permette di regolare e invigilare il sincronismo alle due estremità del filo.

È da quattro anni che il Korn venne posto su la via della sua scoperta. Egli fu colpito dalla proprietà che hanno i tubi vuoti (Crookes, Röntgen) di trasmettere maggior o minor luce, a seconda che ricevono più o meno di elettricità, e, ne' suoi primi esperimenti, egli si serviva di uno di siffatti tubi alla stazione ricevente. Le fotografie allora ottenute (v. n. 1) avevano qualche cosa di floscio e di slavato che risultava pure dalla inerzia del selenio. Questo metalloide, infatti, immagazzina sempre un po' delle forze che lo colpiscono e finisce per "non volerne più". Da ciò una certa inerzia che, nella trasmissione, si traduce in fermate e ritardi.



1. TELEFOTOGRAFIA DEL PRINCIPE REGGENTE DI BAVIERA. OTTENUTA NEL 1903.



2. NUOVA TELEFOTOGRAFIA DELLA STESSA NEGATIVA. OTTENUTA IL 16 OTTOBRE SCORSO.

Il prof. Korn ha vinto questa difficoltà col mezzo di un apparecchio detto: compensatore, il quale costituisce il progresso definitivo del suo perfezionamento, ma la cui spiegazione è troppo tecnica per venire qui riprodotta. Un confronto tra la fotografia n. 1 e la n. 2 basta a che si possa giudicare del grande passo compiuto.

Le fotografie che noi riproduciamo sono state ottenute con resistenze interposte corrispondenti a distanze di 1800 chilometri. Una decina di minuti bastano alla loro trasmissione. Con de' cavi sottomarini, il tempo necessario sarebbe un po' più lungo, in causa della poca capacità elettrica.

Il Korn, nullameno, non dispera di giungere a inviare per cavo, in un quarto d'ora, una fotografia a Nuova York. È evidente il vantaggio che la stampa illustrata potrà trarre da simile scoperta: tra non molto, ci sarà dato di avere sotto gli occhi, in meno d'un'ora, ciò che sarà avvenuto a migliaia di chilometri.

Per finire, diremo che il prof. Korn è giovine: nato a Breslau nel 1870, compì i suoi studi universitari a Lipsia, Berlino e Parigi e da undici anni, ossia appunto da quando si conobbero i già fatti tentativi dell'americano Elisha Gray, è professore all'Università di Monaco.\*

\* Le incisioni che accompagnano il presente articolo sono tolte dall'*Illustration*

## IL BUSTO DEL MONCALVO, OPERA DI LEONARDO BISTOLFI.

**L**EONARDO Bistolfi ha effigiato nel bronzo, con mano maestra, i lineamenti vigorosi di Guglielmo Caccia.

Pittore e scultore, mentre la materia rude andava trasformandosi in bella opera d'arte, ebbero forse istanti di ideale comunanza, udirono nel silenzio dei tempi che li disgiunsero palpitar le loro fraterne anime lontane;

l'uno spirito e l'altro s'allietò d'una gioia improvvisa che richiama alla mente la trepida gioia commossa onde fu invaso il gran cuore di Dante ritrovandosi, nei regni oltremondani, in conspetto di quella sovra ogni altra diletta « anima cortese mantovana ». Così all'accesa mente piace raffigurare il Bistolfi al lavoro, quale per verità egli traspare da ciascuna opera sua resa dalla potenza del con-



LEONARDO BISTOLFI — BUSTO DI GUGLIELMO CACCIA.

cepire e dal fervore dell'esecuzione opera di poesia; egli ha la sottile virtù del sentimento di cui altri troppo spesso fa getto, come di vieto arcaismo, accecato da idolatria estetica per la forma sapiente nella quale ripone il pregio supremo.

Lo scultore casalese non s'adonta quando lo si vuol battezzare poeta dello scalpello con la mira di convertire l'elogio in biasimo, interpretando cioè visionario, astratto; considera per contro, nella scala dei valori, come sovrana l'idea e questa ricerca e incide magistralmente; reputa il ritrarre il viso, l'umana figura, assai più che scaltra perizia di virtuoso del pennello o dello scalpello, ardua impresa di psicologo.

Il busto del *Moncalvo* è novella conferma dei suoi modi e dei suoi abiti che lo fecero eminente e che mai non fallirono la meta. Leonardo Bistolfi e Guglielmo Caccia vissero di spirituale vita comune, e le tele scurite dalla patina del tempo, rifulsero con la vivacità dei loro colori primitivi agli occhi del moderno artefice che meditò e lesse con fine intuito nei volti in preghiera, nei multiformi atteggiamenti ieratici, il fervido pensiero di chi le vagheggiò e le volle sue intellettuali creature.

\*  
\* \*

Guglielmo Caccia, pittore piemontese, è noto in arte col nome onorevole della città monferrina ove ebbe, se non i natali, dimora costante.

Moncalvo infatti accolse entro le sue mura forti l'artista oriundo da Montabone e predilesse le virtù gentili del suo alacre pennello che venivano evocando, con gran copia di tele, scene liturgiche, raffigurando santi, madonne, putti angelici nelle architettoniche chiese cittadine. L'impronta mistica, il calor di fede onde lo stile del Caccia è nitidamente contraddistinto, trovò largo consenso nello spirito pubblico di quel finir del cinquecento e del successivo primo seicento.

Principi e privati gli affidarono incarichi, ne crebbero con le lodi la fama, ne seguirono con compiacenza le frequenti chiamate in chiese, conventi, santuari del Piemonte e della Lombardia, furono orgogliosi di ribattezzarlo proprio concittadino e alla sua morte compianta gli diedero pia sepoltura nella parrocchia di S. Francesco.

Chi scrive ebbe altra volta ad occuparsi, con qualche ampiezza, della produzione pittorica del Moncalvo, nè vuole, in questi fugaci cenni, ripetersi

Le vicende della vita del pittor monferrino (1568-1625) furono amorosamente ricostruite su documenti d'archivio da un sagace cultore di patrie memorie. A entrambe codeste monografie<sup>1</sup>, sì per la parte artistica sì per la parte storica, rimandiamo pertanto quanti abbian vaghezza di leggere più dislesamente del Caccia e dell'opera sua.

Di questa fanno, o, piuttosto, facevano parte le pitture, ond'egli adornò il già famoso santuario di Crea, oggi per incuria miserevolmente scaduto.

Degna di rilievo, per contro, è una cappella tutta moderna che fra le ghirlande di verzura e i bei festoni d'edera viva del boschetto che la circonda, mette una nota di poesia gentile e canta la gloria d'una fede semplice, di cuori umili raccolti in muta orazione. Chi si sofferma a contemplarla può in verità sgombrare dal cuore ogni rammarico. Leonardo Bistolfi ha in essa sceneggiata la *Salita al Calvario* con tale evidenza di plastica e di pittura da rendere quasi sensibile l'ora di passione, la triste e divina ascesa verso la meta dolente. Più l'occhio spazia nella grande visione e più l'animo vi si immedesima; considerata nel suo complesso e parimenti nei suoi particolari, essa appare calda di vita, con pensose figure accasciate, con aspro sentiero rupestre, con isfondo di paesaggio mesio e pur sereno, consolatore quasi, come soave speranza. L'opera bistolfiana, unica fra i moderni rabberciamenti, è degna dell'antica tradizione artistica che ebbe colassù momenti di qualche fulgore; il senso poetico che esprime, mirabilmente s'accorda con la venustà dei colli che fan corona alla selvosa vetta ove torreggia, con aspetto monastico, la bianca cupola del Paradiso.

\*  
\* \*

Nessun altro artista a noi contemporaneo poteva adunque meglio rendere, in una fedele riproduzione, il volto del *Moncalvo*, animandolo dell'interna genuina espressione. Leonardo Bistolfi si presentava iuvero quanti'altri mai opportuno; la sua rara valentia dava pieno affidamento. Il teologo don Costantino Lupano ebbe felice pensiero quando a lui si rivolse, interprete dell'ammirazione della cittadinanza per Guglielmo Caccia; la lodevole iniziativa

<sup>1</sup> *Un pittore piemontese del s. XVI* (con sette incisioni) per F. PICCO, in *Rassegna d'arte* (IV, 11, 1914, edit. Menotti-Basani, Milano); e per la biografia vedi *Rivista di Storia Art.* ecc. della prov. d'Alessandria per F. NEGRI (Piccone, Alessandria, 1896).

ha trovato consenso e già si discorre di innalzare il busto, provvisoriamente esposto al pubblico sopra modestissimo piedestallo, sovra artistico basamento che ne completi l'aspetto estetico ponendolo in tutta la sua miglior luce. In tal modo, per volontà del parroco donatore, del Municipio e dei cittadini, il *Moncalvo* avrà in Moncalvo - come ben disse il noto romanziere Agostino Della Sala Spada che con calda parola pronunciò il discorso d'inaugurazione nell'agosto scorso - un onorevole ricordo, un « simulacro muto » e pur parlante alla com-

mossa fantasia di chi ne pregia le tele ormai vetuste.

L'arte del Caccia, se pure ebbe periodi di troppo facile accondiscendenza, riducendosi a moltiplicar copie per iscopo commerciale, vanta tuttavia eccellenti opere che sfidano il tempo e attraggono a questa faccendiera cittadina monferratese il visitatore che ama seguire, nella sua fase evolutiva decrescente, la scuola pittorica che riconosce il suo principale vanto dal magistero geniale di Gaudenzio Ferrari.\*

FRANCESCO PICCO.

\* Sull'opera di L. Bistolfi, v. *Emporium*, vol. IX, p. 3.



LEONARDO BISTOLFI - BUSTO DI GUGLIELMO CACCIA.

## NECROLOGIO.

**Pasini Teofilo** — Pittore abruzzese, nato a Castel di Sangro (Aquila) il 5 maggio 1840 e morto improvvisamente a Napoli il 16 corrente, aveva compiuto i suoi primi studi in questa metropoli del mezzodì, sotto il Molinari ed il Mancinelli e, quindi, per premio vinto a concorso, era andato a perfezionarsi a Roma e Firenze. Dopo avere esordito con saggi che richiamarono su di lui la pubblica attenzione, cominciò a salire veramente in fama col quadro *L'erede*, da lui inviato alla esposizione di Napoli del 1877. Tale quadro venne acquistato da quella Galleria d'Arte moderna, come pure l'altro suo: *Vanga e latte*. Egli condusse magistralmente le decorazioni della grande sala del Consiglio provinciale d'Aquila e stava per accingersi a decorare l'aula magna dell'Università di Napoli. Tra i pittori meridionali, il Pasini occupava omai un primo posto.

**Formis Achille** — Pittore, morto a Milano la notte tra il 27 e il 28 dello scorso ottobre, quantunque nato a Napoli nel 1830, si poteva contare come milanese, perchè vivente, da ben quarant'anni, nella metropoli lombarda e appartenente, quindi, al ciclo dei Pagliano, i Bertini, i Carcano,

i Gignous, ecc. Paesista in principal modo, ma che trattava assai bene anche la figura, dopo un suo viaggio in Oriente, egli cominciò ad acquistarsi fama alla prima esposizione triennale tenutasi a Parma nel 1870, co' suoi due quadri: *Villaggio arabo* e *Costantinopoli*; quale orientalista produsse altresì: *Paesaggio egiziano*, *Tomba dei sultani* e *Fontana a Costantinopoli*, *Cimitero turco*, notevoli tutti per lo studio prospettico. Reduce in Italia, diede poi, via via: *Como*, che fu acquistato dal rampante re Umberto; *Ritorno al piano* e *Nella valle*, esposti a Torino; *Dopo la pioggia*, *Nella valle di Sculve*, *Sulla piazza di Talamona*, *Dirupi in valle di Mäsino* e il suo miglior lavoro: *Sulla Strona*, esposti a Brera. Nell'Esposizione internazionale testè chiusa a Milano figuravano altri suoi tre quadri: *Vita inconscia*, *Erica in fiore*, *Maggiengo*. Il Formis non brillava nè per molta vigoria di colorito, nè per grandi ardimenti; sembrava anzi sfuggire, con assidua cura, le difficoltà; ma, per la scelta giudiziosa e simpatica dei motivi e la loro esecuzione fine e garbata, era un nobile e piacevole artista.

### Galleria d'Arte Moderna ALBERTO GRUBICY

Via Cairoli, 2 - MILANO - Piazza Castello, 2

Proprietario delle opere di Segantini, Previati, Cremona, Fornara, Maggi, Tominetti, Magrini ed altri.  
Editore delle riproduzioni di Segantini e Previati.

### Ferro-China-Bisleri

Volete la Salute??

Liquore ricostituente del sangue



### Nocera-Umbra

(Sorgente Angelica)

ACQUA MINERALE DA TAVOLA

F. Bisleri e C.

MILANO

### Compagnia di Assicurazione di Milano

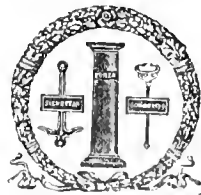
Incendi - Vita - Vitalizi

SEDE SOCIALE - VIA LAURO, 7

Capitale nominale L. 520000

» versato » 925.600

Riserve diverse L. 28.614.825



Fondata nel 1826

TUTTI I DIRITTI RISERVATI. — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE. — OFF. IST. IT. D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO.

### CLICHÉS

I CLICHÉS dell'EMPORIUM e di tutte le altre pubblicazioni dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche non si cedono che per l'estero. Per le condizioni rivolgersi all'Istituto stesso a Bergamo.







PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

